

## **NOTE TO USERS**

**This reproduction is the best copy available.**

UMI<sup>®</sup>



UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE  
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

**Le rapport humain-animal**  
**dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency :**  
**une lecture écocritique**

par  
Josée Laplante

Mémoire réalisé sous la direction de Madame Isabelle Boisclair  
et présenté au programme de Maîtrise en études françaises (littérature et culture)  
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M. A.)

Décembre 2009



Library and Archives  
Canada

Published Heritage  
Branch

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
ISBN: 978-0-494-63003-7  
*Our file* *Notre référence*  
ISBN: 978-0-494-63003-7

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■♦■  
**Canada**

Composition du jury

**Le rapport humain-animal  
dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency :  
une lecture écocritique**

par  
Josée Laplante

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

**Isabelle Boisclair**  
(Département des Lettres et Communications, Faculté des Lettres et Sciences Humaines)

**Christiane Lahaie**  
(Département des Lettres et Communications, Faculté des Lettres et Sciences Humaines,  
Université de Sherbrooke)

**Pierre Hébert**  
(Département des Lettres et Communications, Faculté des Lettres et Sciences Humaines,  
Université de Sherbrooke)

## RÉSUMÉ

Ce mémoire propose d'examiner la représentation des rapports homme-animal dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de l'écrivain québécois Pierre Morency. S'inscrivant dans le cadre général de l'écocritique, la lecture mise de l'avant est éclairée par de nouvelles connaissances issues des sciences du vivant, et recourt à des outils théoriques et méthodologiques empruntés aux théories constructivistes de l'identité et de l'altérité, à la socio-sémiotique, à la narratologie et aux théories de l'énonciation.

L'analyse se déploie en trois temps principaux. Le premier chapitre consiste en une analyse de l'énonciation et des procédés discursifs qui concourt à dégager les effets de ces derniers sur la représentation des rapports humain-animal.

Le second chapitre trace le portrait sémantique de la figure de l'animal telle qu'elle apparaît dans la trilogie de Pierre Morency. Ce portrait est complété par un examen de certains éléments de rhétorique et d'onomastique, ainsi que d'une analyse des dimensions spatiales associées à l'altérité animale dans le texte.

Enfin, le troisième chapitre explore dans le détail la représentation des rapports humain-animal en articulant les éléments d'analyse dégagés dans les deux premiers volets de la lecture, et en abordant les questions de l'*affect*, de la *conscience* et de la *réflexivité* qui circulent dans le discours sur les animaux des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*.

**Mots-clés :** écocritique; rapport humain/animal; rapport culture/nature; altérité; histoires naturelles.

## REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice de recherche, Isabelle Boisclair, qui par sa générosité, sa disponibilité, ses conseils judicieux, ses suggestions de lecture et ses conversations stimulantes a non seulement facilité la préparation et la rédaction de ce mémoire, mais a aussi fait de mes études de maîtrise une expérience vraiment enrichissante.

Je souhaite aussi exprimer ma reconnaissance à madame Christiane Lahaie et à monsieur Pierre Hébert qui ont bien voulu évaluer mon projet de mémoire, et dont les commentaires et suggestions m'ont été fort utiles pour la suite de mon travail.

Par ailleurs, je remercie l'université de Sherbrooke qui par l'intermédiaire de son programme de bourses institutionnelles m'a offert un soutien financier. Je remercie également le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) de son appui financier durant mes études de maîtrise.

Je suis particulièrement reconnaissante à mon conjoint, Patrick, qui m'a encouragée à retourner aux études. Sa patience, sa générosité et son aide constante m'ont été plus que précieuses durant la réalisation de ce mémoire.

Enfin, – pourquoi pas, puisque le sujet de ce mémoire m'y autorise – j'exprime une gratitude toute spéciale à l'égard de Madame Doolie, mon chat, qui m'a gentiment tenu compagnie durant les longues heures à ma table de travail, et dont la présence me ramenait constamment aux aspects concrets attachés à l'étude théorique que je menais.

## Introduction

De quel droit, non pas *les* hommes, mais *des* hommes s'arrogent-ils le pouvoir d'imposer leur seule vérité sur la communauté de tous les hommes dans la diversité de leurs pensées et de leurs cultures en justifiant l'exclusion puis l'extinction des espèces les plus proches de nous?

Il ne s'agit pas là de relativisme, mais de souligner une fois de plus que, même au sein de la pensée occidentale, il existe d'autres sensibilités ouvertes sur un humanisme non pas révélé, mais un véritable humanisme engagé sur l'altérité avec une interrogation féconde qui cherche constamment à ne pas exclure.

Pascal PICQ,  
*Nouvelle histoire de l'Homme.*

Les figures animales ont de tout temps occupé une place dans la littérature. Les animaux mythiques et légendaires, ceux des fables animalières, d'Ésope à La Fontaine, des contes pour enfants, des récits fantastiques, ou encore ceux décrits par les histoires naturelles de Buffon à Audubon, en passant par Jules Renard, nous renseignent non seulement sur les rapports qu'entretiennent les humains avec le monde animal dans le cadre d'une société et d'une époque données mais également sur l'épistémè qui détermine, en amont, ces rapports.

Or, les divers problèmes et défis écologiques auxquels les sociétés humaines font face présentement soulèvent de nombreuses questions quant aux rapports de l'homme à la nature. Au cours des dernières décennies s'est développée une pensée écologiste<sup>1</sup> remettant en cause les principes anthropocentriques (et marqués au sceau du capitalisme) qui sous-tendent les rapports entre les humains et leur environnement naturel dans

---

<sup>1</sup> D'aucuns s'entendent à considérer la parution, en 1962, de *Silent Spring* de Rachel Carson comme un moment charnière dans l'émergence d'une conscience écologique.

l'ensemble du monde occidental. Repenser les relations de l'homme avec la nature implique notamment une réévaluation des fondements philosophiques, des incidences sociales, éthiques, économiques et politiques de ces relations, ainsi qu'un examen des expressions artistiques qui reconduisent, modulent ou récusent les rapports humain-nature en place dans l'imaginaire et les pratiques collectives.

Dans le cadre de ce vaste questionnement porté par les principes de l'écologie, la question plus spécifique des relations entre homme et animal alimente recherches, réflexions et débats, tant dans le monde scientifique que dans les champs de la philosophie et des arts. De récentes découvertes, notamment dans les domaines de l'éthologie, de la paléanthropologie, de la neuropsychiatrie et de la biologie moléculaire apportent de nouveaux éclairages qui ouvrent la voie à une reconfiguration des rapports entre humains et animaux.<sup>2</sup> Les sciences du vivant tendent à mettre en lumière, d'une part, la contiguïté de la biologie et de la génétique animales dont participe l'espèce humaine. D'autre part – et c'est surtout là que les conceptions anthropocentristes du monde sont mises à l'épreuve –, de nouvelles connaissances font valoir l'existence de pensées, de langages, de consciences et de cultures animales.

Les résistances des conceptions anthropocentristes du monde vivant s'arriment essentiellement à des arguments d'ordres philosophique et culturel. L'homme aurait l'apanage de la culture. Il serait le seul vivant sur Terre à disposer d'une conscience de soi, d'une pensée; le seul à maîtriser le langage, à concevoir et utiliser des outils, à innover, apprendre et transmettre les résultats de ces innovations et apprentissages.

---

<sup>2</sup> Quelques-unes de ces diverses découvertes, ainsi que leurs implications, sont rapportées et commentées dans l'ouvrage collectif de Boris Cyrulnik, Jean-Pierre Digard, Pascal Picq et Karine-Lou Matignon intitulé *La plus belle histoires des animaux* (2000); dans la *Nouvelle histoire de l'Homme* (2007) de Pascal Picq; ainsi que dans les essais de Dominique Lestel : *Les origines animales de la culture* (2001) et *L'animal singulier* (2004).

Conséquemment l'homme serait, en outre, le seul *sujet* parmi tous les vivants. Selon ce schème de pensée, l'homme est le seul être de *culture*, alors que tout le reste du monde animal est relégué en bloc à la *nature*. Une conception dichotomique du rapport homme-animal s'édifie à même cette distinction radicale entre nature et culture. Une longue tradition philosophique a développé et reconduit cette dichotomie, qui s'est hissée dans le monde occidental moderne au rang d'évidence, et ce malgré l'existence d'idées divergentes émanant de divers penseurs, scientifiques, ou de conceptions traditionnelles du monde vivant. Élisabeth de Fontenay, dans son essai *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité* (1998), critique la persistance de cette pensée dichotomique : « L'adhésion à des disjonctions aussi rudimentaires que matière/esprit, vivant/conscient, animal/homme, sujétion à la nature/arrachement à la nature, connaît une permanence qui ferait croire que l'histoire s'est arrêtée à Kant ou à Fichte<sup>3</sup>. » (p. 23)

Le philosophe et éthologue Dominique Lestel, pour sa part, propose d'aborder les rapports homme-animal d'une façon différente, notamment à la lumière des découvertes en éthologie qui remettent en cause, depuis plus de trente ans, la pertinence des « disjonctions rudimentaires » que récuse Fontenay. Dans *Les origines animales de la culture*, Lestel soutient la thèse selon laquelle

---

<sup>3</sup> Élisabeth de Fontenay examine plus loin les conceptions du rapport homme-animal circulant dans les textes de Kant et de Fichte. Elle écrit, à propos de *l'animalité* chez Kant : « Elle est une disposition originaire, naturelle et grossière, caractérisant le vivant, envers laquelle on a des devoirs et qui, dans l'homme à l'état brut, réclame redressement, façonnement, discipline, gymnastique, éducation, formation, culture, afin que l'individu et l'espèce humaine parviennent à se civiliser – plus : à se moraliser, à réaliser donc l'humanité qui constitue en même temps leur destination et le but de la nature. "L'homme est l'unique créature qui doit être éduquée [...]. La discipline change l'animalité en humanité." » (p. 525) Et à propos des idées de Fichte : « Fichte peut alors développer sa thèse de la différence anthropologique : "Tous les animaux sont achevés et terminés; l'homme est seulement indiqué et esquissé [...]. Chaque animal est ce qu'il est; l'homme seul originairement n'est absolument rien. Ce qu'il doit être, il lui faut le devenir; et, étant donné qu'il doit en tout cas être un être pour soi, il lui faut le devenir par soi-même. La nature a achevé toutes ses oeuvres; pour l'homme uniquement elle ne mit pas la main, et c'est précisément ainsi qu'elle le confia à lui-même." » (p. 528)

loin de s'opposer à la nature, la culture est un phénomène qui est intrinsèque au vivant dont elle constitue une niche particulière, qu'on en trouve les prémices dès les débuts de la vie animale, et que le développement de ces comportements permet de comprendre comment un authentique « sujet » a émergé dans l'animalité. (2001, p. 8)

Le philosophe et éthologue signale ensuite

la nécessité face à laquelle nous nous trouvons désormais de devoir penser le phénomène culturel dans une perspective évolutionniste et pluraliste, et non plus poussés par la volonté de dégager le « propre de l'homme » une fois pour toutes. Il ne faut plus penser la culture en opposition à la nature, mais prendre conscience de la pluralité des cultures chez des créatures d'espèces très différentes. (p. 8)

Cette nécessité de repenser l'articulation des couples culture/nature et homme/animal dans un contexte où s'accumulent les observations qui tendent à invalider l'opposition radicale entre ces concepts longtemps utilisés pour déterminer la place (exceptionnelle) de l'homme parmi les vivants, Dominique Lestel la formule aussi dans un autre essai intitulé *L'animal singulier*; et c'est cette formulation particulière qui servira de tremplin à notre réflexion sur l'altérité de l'animal dans la littérature :

Nous nous trouvons donc dans une situation extrêmement intéressante, dans laquelle *les caractéristiques par lesquelles nous opposons habituellement l'homme et l'animal se révèlent être des constructions en partie culturelles*, certes importantes et respectables, mais qu'il est possible de modifier et de mettre en cause. (Lestel, 2004, p. 69, souligné par l'auteur)

On peut se demander si la reconfiguration des rapports homme-animal, générée par les découvertes scientifiques des trois dernières décennies et reconduite par une réflexion philosophique récente, circule dans la production littéraire contemporaine.

Le présent mémoire propose d'examiner la représentation des rapports de l'homme à l'animal dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de l'écrivain québécois Pierre Morency. Les trois volumes qui forment cette trilogie – *L'œil américain* (1989), *Lumière*

*des oiseaux* (1992) et *La Vie entière* (1996)<sup>4</sup> – convoquent à la fois un savoir rationnel et une connaissance lyrique du monde naturel. Ces textes s’inscrivent – explicitement – dans la tradition littéraire de l’*histoire naturelle*, et sont élaborés de façon à accueillir, au sein d’un discours poétique, des savoirs issus de sources scientifiques. Cette caractéristique de la trilogie de Pierre Morency nous incite à croire qu’il est très probable d’y voir relayées des questions soulevées par les récentes découvertes scientifiques au sujet des animaux. De plus, les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* s’attachent en large partie à décrire la faune – et tout particulièrement les oiseaux. Enfin, la période qui couvre la publication de ces trois textes (entre 1989 et 1996) correspond à un moment d’émergence d’une conscience écologique et de diffusion de nouveaux savoirs mettant en cause les conceptions dominantes du rapport homme-animal. Il nous semble donc que les *Histoires naturelles* de Morency constituent un objet d’étude particulièrement intéressant dans le cadre d’une analyse littéraire de la représentation des relations entre homme et animal.<sup>5</sup>

L’analyse que nous entreprenons ici devrait permettre de répondre à la question principale suivante : Quels sont les rapports homme-animal proposés par les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency? Des sous-questions étayent celle-là : Quelle est la disposition du sujet humain à l’égard de l’animal? Quel statut et quels attributs sont accordés à l’animal? L’animal est-il posé comme figure d’altérité? Si oui,

---

<sup>4</sup> Les références à ces ouvrages seront indiquées, respectivement, par les sigles *OA*, *LO* et *VE*, suivis de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

<sup>5</sup> Nous avons considéré, au départ, d’examiner un corpus plus large et plus diversifié (des ouvrages de Robert Lalonde, de Serge Bouchard et de Lise Tremblay, par exemple, semblaient intéressants dans la perspective d’analyse qui nous intéresse ici) mais l’ampleur de l’examen dicté par les objectifs de recherche et la méthodologie que nous avons retenus paraissait excéder les limites d’un mémoire. Nous avons donc choisi de circonscrire cette étude à la trilogie de Pierre Morency puisqu’elle constitue un ensemble cohérent et unifié; nous envisageons de procéder à l’étude d’un corpus littéraire plus vaste et varié dans le cadre d’une thèse de doctorat.

dans quelle mesure et selon quelles modalités? Et quel est l'effet de l'Autre-animal sur le sujet du discours?

L'analyse proposée ici se situe dans le cadre de l'écocritique, une discipline encore émergente – et en rapide évolution – dans le champ des études littéraires et culturelles. L'écocritique demeure à ce jour peu connue dans les milieux universitaires québécois; il convient donc d'en tracer brièvement l'historique et d'en cerner les éléments définitoires et les enjeux avant de poursuivre la présentation de ce mémoire.

Le principal texte de référence pour aborder l'écocritique est sans doute *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology* (1996). Dans son introduction (qui reste un des textes les plus cités dans le domaine), Cheryll Glotfelty retrace les étapes importantes de l'apparition puis de la consolidation de cette nouvelle discipline. Glotfelty relève notamment les travaux pionniers de divers chercheurs qui, dans les années 1970 et 1980, contribuèrent – encore isolément à ce moment – à inventer une approche environnementale de la littérature; les collaborations qui naissent à partir du milieu des années 1980; l'apparition, au début des années 1990, dans quelques départements d'études anglaises, de programmes en littérature et environnement; la séance spéciale de la MLA en 1991 intitulée « Ecocriticism : The Greening of Literary Studies »; la création en 1992 de l'Association for the Study of Literature and Environment (ASLE) et la mise sur pied, en 1993, de la revue *ISLE : Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. Glotfelty conclut : « By 1993, then, ecological literary study had emerged as a recognizable critical school. » (p. xviii)

L'auteure propose alors une définition de l'écocritique – définition large et ouverte, à l'image de la discipline :

Simply put, ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism brings an awareness of modes of production and economic class to its reading of texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies. (p. xviii)

Plus loin, Glotfelty complète sa définition en ajoutant :

Despite the broad scope of inquiry and disparate levels of sophistication, all ecological criticism shares the fundamental premise that human culture is connected to the physical world, affecting it and affected by it. *Ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature.* (p. xix, je souligne)

Cette définition générale et non restrictive demeure un repère qui fait largement consensus chez les chercheurs en écocritique; Greg Garrard (2004) et Lawrence Buell (2005), entre autres, s'y réfèrent dans leurs essais *Ecocriticism* et *The Future of Environmental Criticism : Environmental Crisis and Literary Imagination*.

On aura remarqué que Glotfelty soulève le rapport d'affinité qui existe entre l'écocritique, les études féministes et la critique marxiste. Reprenant cette idée, Greg Garrard insiste, quant à lui, sur la dimension ouvertement politique qu'ont en commun ces trois approches de la littérature (2004, p. 3-7) et argumente, en ce sens, que l'écocritique « can help to define, explore and even resolve ecological problems » (p. 6), et ce en s'attachant aux *effets* produits par les discours littéraires et à la manière dont ces effets sont produits (ici, Garrard s'en rapporte à « La théorie politique » de Terry Eagleton (1994)). Pour sa part, Lawrence Buell évoque l'affinité entre l'écocritique et les études féministes en signalant que ces deux approches du fait littéraire ont en commun d'être « issue-driven » plutôt que « method or paradigm-driven » (2005, p. 11). En effet, il précise à propos de l'écocritique :

It is not a revolution in the name of a dominant methodology in the sense that Russian and new critical formalism, phenomenology, deconstruction, and new historicism have been. It lacks the kind of paradigm-defining statement that, for example, Edward Said's *Orientalism* (1978) supplied for colonial discourse studies. More like (say) feminism in this respect, ecocriticism gathers itself around a commitment to environmentality from whatever critical vantage point. (p. 11)

L'écocritique propose simplement d'enrichir les études littéraires d'une perspective environnementale à une époque où les multiples problèmes et défis d'ordre écologique occupent de plus en plus les sphères sociale, politique, scientifique et légale et ont déjà des échos dans d'autres disciplines des sciences humaines, notamment en histoire, en philosophie, en sociologie et en économie. Cheryll Glotfelty décrit ainsi ce mouvement d'ouverture des études littéraires à l'écologie et ses principes :

Literary theory, in general, examines the relations between writers, texts, and the world. In most literary theory « the world » is synonymous with society – the social sphere. Ecocriticism expands the notion of « the world » to include the entire ecosphere. (1996, p. xix)

On notera par ailleurs qu'il existe quelques inconforts et réticences en ce qui a trait à l'usage du terme « écocritique ». D'aucuns lui trouvent des résonances méthodologiques qui ne conviennent pas à la discipline : « [t]he term implies a non-existent methodological holism. It overstates the degree to which the environmental turn in literary studies was ever a coordinated project. » (Buell, 2005, p. 12) On lui préfère alors d'autres appellations : « Other terms currently in circulation include *ecopoetics*, *environmental literary criticism*, and *green cultural studies*. » (Glotfelty, 1996, p. xx) Ou bien on s'en remet à l'expression qui a donné son nom à la revue maîtresse de ce courant critique : « interdisciplinary studies in literature and environment ». Toutefois, le terme « écocritique » a le net avantage (Buell et Glotfelty le remarquent tous deux) d'évoquer et d'impliquer, par l'étymologie du mot, les idées de communautés interdépendantes, de

relations et connexions profondes entre les parties d'un tout – alors que la notion d'« environnement » suppose une posture anthropocentrique et sollicite l'image d'une humanité « entourée » par tout ce qui n'est pas elle. Pour ces raisons, le terme « écocritique » semble être celui qui s'impose dans le vocabulaire des études littéraires et culturelles – et celui que nous privilégions.

Enfin, on signalera la dimension nécessairement interdisciplinaire de l'écocritique littéraire, qui a tout à gagner de recourir à des éléments conceptuels, théoriques et méthodologiques issus d'autres disciplines afin d'informer et d'étayer ses lectures. À ce sujet, Micheal P. Branch et Scott Slovic affirment, dans leur introduction à l'anthologie *The ISLE Reader* : « We believe that every literary work can be read from a “green” perspective, and that linguistic, conceptual, and analytical frameworks developed in any nonliterary discipline may be incorporated into an ecocritical reading. » (2003, p. xix)

Dans le présent mémoire, ce seront donc les récentes découvertes des sciences du vivant – et particulièrement de l'éthologie – ainsi que les questions qu'elles soulèvent chez certains philosophes qui contribueront à informer et éclairer notre analyse littéraire. Par ailleurs, nous aurons recours à des idées et outils empruntés aux théories de l'identité pour bonifier notre lecture : ces théories permettent de porter une attention particulière aux dimensions *relationnelles* qui nous occupent dans le cadre particulier de cette étude – et, il va sans dire, dans le cadre général d'une écocritique fidèle à son étymologie.

Voyons donc en détail la méthode d'analyse que nous mettrons de l'avant. Afin de déterminer quels sont les rapports homme-animal proposés par les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency, nous aurons recours à des outils théoriques et

méthodologiques de deux ordres. D'une part, la narratologie et les théories de l'énonciation nous fourniront les outils nécessaires à l'analyse des divers dispositifs discursifs en œuvre dans la représentation des rapports homme-animal. Les travaux de Paul Ricoeur (*Soi-même comme un autre*, 1990) et de Catherine Kerbrat-Orecchioni (*L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, 2006) seront nos principaux outils de référence. D'autre part, nous aurons recours aux théories constructivistes de l'identité et de l'altérité pour appréhender les divers éléments relationnels entrant en jeu dans la construction discursive de l'altérité animale.

Les théories de l'identité, habituellement utilisées pour appréhender des relations entre humains, s'avèrent pertinentes pour l'examen des rapports entre humain et animal dès lors qu'on en considère les concepts dans une perspective écologique (et non pas seulement sociologique) ou qu'on admet l'existence de « communautés hybrides homme/animal <sup>6</sup>» (Lestel, 2004, p. 15-33). Puisque l'identité humaine dans la pensée occidentale s'est fondée, très largement, en opposition à une altérité animale (bien que l'homme soit de fait lui-même un animal), et que de nouvelles connaissances mettent en évidence combien cette distinction dichotomique relève de constructions idéelles et culturelles, il apparaît que les théories constructivistes de l'identité et de l'altérité sont des outils appropriés pour appréhender les représentations littéraires du rapport homme-animal – d'autant que le caractère construit de ces dernières est indéniable. Dans son essai sur les *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Janet Paterson rappelle que

---

<sup>6</sup> Dominique Lestel rappelle que « toutes les sociétés humaines sont aussi des sociétés animaux » (p. 15); et définit ainsi les communautés où hommes et animaux vivent ensemble: « Une communauté hybride homme/animal est une association d'hommes et d'animaux, dans une culture donnée, qui constitue un espace de vie pour les uns et pour les autres, dans lequel sont partagés des intérêts, des affects et du sens. » (p. 19)

« l'Autre n'est pas un concept constant, inaltérable ou invariable, mais une construction idéologique, sociale et discursive sujette à de profondes modifications selon le contexte » (2004, p. 22). Les observations et connaissances qui se sont accumulées au cours des trente dernières années au sujet du monde animal constituent de toute évidence un nouveau contexte dans lequel repenser l'altérité animale.

L'ouvrage d'Éric Landowski *Présences de l'autre : essais de socio-sémiotique II* (1997) nous fournira les concepts théoriques élémentaires pour examiner les relations entre l'homme et l'animal dans les textes. Landowski insiste sur les aspects *relationnel* et *construit* des concepts d'identité et d'altérité :

Apparemment condamné à ne pouvoir [...] se construire que par différence, le sujet a besoin d'un *il* – des « autres » (*eux*) – pour advenir à l'existence sémiotique, et ce à double titre. Ce qui donne forme à ma propre identité, ce n'est pas seulement, en effet, la manière dont, réflexivement, je me définis (ou tente de me définir) par rapport à l'image qu'autrui me renvoie de moi-même, c'est aussi la manière dont, transitivement, j'objective *l'altérité de l'autre* en assignant un contenu spécifique à la différence qui m'en sépare. Ainsi, qu'on l'envisage sur le plan du vécu individuel ou [...] de la conscience collective, l'émergence du sentiment d'« identité » semble passer nécessairement par le relais d'une « altérité » à construire. (Landowski, 1997, p. 16)

L'édification d'une identité humaine (ou d'une humanité) dans un rapport avec ce *eux* qui désigne les animaux (ou une animalité) est observable dans la tradition philosophique occidentale; et il semble que l'émergence d'un sentiment d'identité humaine passe non seulement par cette opposition entre humain et animal mais aussi, plus largement, par l'opposition entre culture et nature – l'homme se définissant comme un être culturel, et reléguant tous les autres animaux au monde naturel. Les idées d'Éric Landowski nous seront donc utiles pour appréhender la construction (voire révéler cette construction) de l'altérité animale.

Nous nous référerons aussi à d'autres théoriciens de l'identité. Pour examiner les dispositions du sujet humain à l'égard de l'animal, nous aurons recours à l'article de Hans-Jürgen Lüsebrink, « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle » (1996). Le théoricien y distingue trois « dispositifs psychologiques et anthropologiques » qui « régissent, avec des accentuations diverses, la perception de l'Autre et sa relation avec des formes d'identité collective » (Lüsebrink, 1996, p. 51). Selon lui, la perception de l'Autre serait modelée et modulée selon les dispositifs suivants : « la *fascination* pour l'Autre, en particulier pour l'esthétique et les formes et conditions de vie différentes » (p. 52); « des processus de *négation* et *d'exclusion* » qui impliquent « une tendance à l'ontologisation des différences » (p. 53); enfin, « une *connaissance de l'Autre* » qui s'ancre non seulement dans la « curiosité » mais également dans un désir de « maîtrise » et de « domination » (p. 54). Nous verrons que le dispositif de la *fascination* est particulièrement prégnant dans le cas des histoires naturelles de Pierre Morency.

La réflexion de Colette Guillaumin sur le « catégorisant » (*L'idéologie raciste*, 2002 [1972]) dans les discours sociaux nous servira à examiner le non-dit dans le discours du sujet humain sur l'objet animal. Guillaumin pose que le « catégorisant » est celui qui a le pouvoir de nommer et de catégoriser le monde qu'il énonce; il est le « sujet social qui ordonne l'ensemble des catégories » (Guillaumin, 2002, p. 298). Alors que le catégorisant nomme, classe et décrit les « autres », son discours demeure le plus souvent silencieux à propos de lui-même. Ce silence tient à l'« évidence » dont est entouré le catégorisant, puisqu'il est posé implicitement comme la norme, celui qui va de soi. À la

lumière des réflexions de Guillaumin, nous pourrions voir comment est dessiné, en filigrane, le sujet humain qui dit l'animal dans la trilogie de Morency.

L'objectif principal de ce mémoire sera donc d'étudier les rapports homme-animal dans les trois volumes des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency de façon à dégager la conception principale qui préside à la représentation et à la mise en texte de ces rapports ainsi que la conception de l'animal qui s'y exprime. Afin d'atteindre cet objectif, le travail d'analyse s'attachera dans un premier temps à relever les caractéristiques de la posture énonciative et des procédés discursifs pour en identifier les effets sur la représentation des rapports homme-animal. Dans un deuxième temps, il s'agira de dégager un profil sémantique de la figure de l'animal. Enfin, nous tenterons de comprendre comment s'articulent et s'organisent les divers éléments relevés dans les deux premiers volets de l'analyse pour donner à lire une conception particulière des rapports entre humains et animaux.

D'une façon plus précise, le mémoire se présentera comme suit. Le premier chapitre portera sur l'énonciation et les procédés discursifs. Nous y aborderons d'abord les particularités de la configuration formelle des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* afin de déterminer si ces particularités ont une incidence sur la représentation des rapports homme-animal. Ensuite, nous examinerons les caractéristiques de la narration, ainsi que l'articulation des registres poétique et scientifique, en cherchant à comprendre comment ces éléments influencent la représentation des rapports de l'homme à l'animal. Puis nous porterons attention aux caractéristiques du « groupe de référence » (Landowski) auquel se rattache le sujet qui s'énonce et énonce le monde animal dans la narration des *Histoires naturelles*; nous chercherons à cerner ce groupe de référence afin

de déterminer si l'animal est bel et bien traité comme une figure d'altérité par rapport à ce groupe; cet exercice nous permettra en outre de mieux saisir depuis quel horizon culturel le sujet énonçant livre son discours sur les animaux. Enfin, nous étudierons les relations entre *sujet* et *objet* dans la grammaire du texte afin de déterminer si la relation sujet-humain/objet-animal prévalant dans la trilogie se voit modulée et modifiée dans certains cas, si ces cas exceptionnels ont une incidence notable sur la représentation des rapports homme-animal, et dans quelle mesure l'animal accède – ou pas – au statut de sujet.

Le deuxième chapitre portera principalement sur le profil sémantique de l'animal, et dans une moindre mesure sur quelques aspects du profil sémantique de l'homme qui y apparaissent liés dans le texte. Dans un premier temps, nous relèverons les principaux champs sémantiques qui se dessinent à travers les multiples descriptions et évocations d'animaux; nous signalerons à ce moment les différents réseaux de sens qui tendent à faire de l'animal une figure « étrange » et qui contribuent particulièrement à son « altérisation ». Dans un deuxième temps, nous examinerons quelques figures de rhétorique utilisées pour imaginer les animaux, leur allure et leurs comportements; nous relèverons aussi les cadres de référence dans lesquels s'inscrivent ces figures de style et tenterons de voir quelles sont les implications et les effets de ces procédés rhétoriques sur la représentation de l'animal. Dans un troisième temps, nous signalerons quelques particularités liées à la nomination des animaux dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* afin de montrer comment ces éléments d'onomastique présents dans le texte de Morency révèlent la dimension relationnelle de la construction de l'Autre-animal. Enfin, nous clorons ce chapitre par un examen détaillé de l'inscription des animaux et des hommes dans l'espace, afin de voir si l'un et l'autre se voient relégués dans le texte à des

espaces distincts, s'ils ont certains lieux en commun, et comment se déploie le rapport homme-animal dans les moments du discours qui s'attachent particulièrement à la question de l'occupation de l'espace.

Le troisième chapitre consistera en une analyse de la représentation des rapports homme-animal à la lumière des éléments dégagés dans les deux premiers chapitres. Suivant les propositions de Colette Guillaumin, nous tracerons d'abord un portrait théorique de l'humain tel qu'il s'inscrit en creux dans le texte de Morency; pour ce faire, nous procéderons à un inventaire des caractéristiques attribuées à l'animal et nous les mettrons en relation avec les possibles caractéristiques humaines qu'elles impliquent. De là, nous pourrons tirer quelques conclusions sur certains aspects de la relation binaire qui unit l'un et l'autre. Puis, nous aborderons les aspects émotionnels et affectifs de la relation de l'homme à l'animal dans le texte, pour ensuite nous attacher au traitement des questions de l'affect, de l'intelligence et de la conscience chez les animaux non humains. Ce moment de l'analyse nous fera voir que la conception d'un « sujet » animal se bute, dans les propos du narrateur, à l'idée de sa radicale « naturalité ». De plus, nous nous pencherons sur la prédilection marquée pour les oiseaux, parmi toute la faune des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*; nous tenterons de voir quelles significations et quelles valeurs sont attachées à ces animaux qui bénéficient ici d'un traitement privilégié. Nous poursuivrons en soulignant quelques aspects exceptionnels de la représentation des rapports humain-animal qui ponctuent la trilogie; il s'agira ensuite de voir comment ces exceptions modulent la conception dominante de ces rapports ou sont récupérées par celle-ci. Enfin, nous fermerons ce chapitre en nous attachant au principe de réflexivité qui agit dans la trilogie de Morency et qui y marque la relation de l'homme à l'animal.

## Chapitre 1: Énonciation et procédés discursifs

A professor [...] penetrated my attention sufficiently to impress upon me that there was no such thing as objective writing, that every inscription, every traveler's tale, every news account, every piece of technical writing, tells more about the author and his times than it does about the ostensible subject. The best that can be hoped is that the writer will lay out his bias up front.

Sue HUBBELL,  
*Waiting for Aphrodite.*

### Configuration formelle des *Histoires naturelles*

Avant d'aborder dans le détail les diverses caractéristiques de l'énonciation et des procédés discursifs à l'œuvre dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, il convient d'examiner la configuration formelle de cette trilogie. Chacun des trois volets consiste en un assemblage de plusieurs textes, liés à la fois par le propos, c'est-à-dire par une exploration personnelle de la nature du Nouveau Monde, et par la narration à la première personne qui traverse l'ensemble de la trilogie. Chacun de ces courts textes – nous pourrions dire, en nous rapportant à l'intitulé : chacune de ces histoires naturelles – constitue en lui-même un assemblage : assemblage de discours de sources diverses, de registres variés (notamment les registres lyrique et scientifique), de procédés discursifs différents, de perspectives multiples sur le monde naturel et plus particulièrement sur le monde animal.

Cette dimension hétérogène de la forme des histoires naturelles de Pierre Morency, nous la relevons d'entrée de jeu, avant de dégager la conception principale qui préside à

la représentation des rapports humain-animal, afin de mettre en évidence une certaine *diversité* du regard posé sur l'animal, diversité qui participe bel et bien de la configuration formelle de la trilogie mais qui n'apparaîtra pas de façon particulièrement prononcée lors de l'examen de l'énonciation et des procédés discursifs. En effet, les histoires naturelles de Morency sont fortement marquées par la subjectivité du narrateur s'exprimant à la première personne et par son propre point de vue sur le monde naturel. Néanmoins, les histoires laissent place à différents discours qui s'intègrent à la trame narrative principale; ces discours de sources diverses recèlent autant de perspectives sur le rapport humain-animal. Ainsi, le point de vue surplombant du narrateur se voit tout de même mis en relation avec d'autres points de vue. Puisque la forme du texte consiste en un assemblage d'éléments divers – observations scientifiques, méditations, anecdotes, citations de naturalistes et d'explorateurs, extraits de poèmes, légendes appartenant à divers horizons culturels, dialogues, carnets, récits à caractère onirique, illustrations... – il apparaît que les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* abordent le monde naturel à partir de plusieurs points de vue. Toutefois – et cela importe grandement – cet ensemble hétérogène de points de vue sur le monde naturel est manifestement pris en charge et ordonné par la subjectivité particulière du narrateur, qui l'unifie. Ainsi, par exemple, les conceptions du rapport homme-animal qui s'expriment dans le mythe du Grand Lièvre des Indiens Ojibway (*OA*, p. 291-292), dans la symbolique rattachée à la chauve-souris en Chine (*OA*, p. 97-98) ou dans la mythologie des Indiens de l'Ouest américain qui font du coyote le créateur de leurs tribus (*OA*, p. 189), demeurent subordonnées dans le texte à la conception principale du rapport humain-animal qui prévaut dans la trilogie, et qui s'exprime dans le discours du narrateur.

D'une façon plus précise, on remarquera deux choses. D'abord, la forme des *Histoires naturelles*, avec ce principe d'assemblage hétérogène, va de concert avec la coexistence, dans le propos, de plusieurs *modes d'appréhension de la réalité*. Ensuite, cette configuration formelle tend à mettre en lumière la *dimension culturellement construite* du rapport de l'homme au monde animal.

En effet, le narrateur de la trilogie propose d'aborder le monde naturel – et partant, le monde animal – de multiples façons : l'observation scientifique; la fréquentation régulière ou occasionnelle de certains animaux dans leur milieu de vie; l'exploration du folklore animalier avec ses contes, légendes et superstitions; la contemplation et l'expérience lyrique du monde animal; la recherche livresque et l'observation sur le terrain, etc. Déjà, ces diverses manières d'aborder les animaux laissent voir différents processus de perception et de construction de l'altérité animale – et parfois, certaines de ces approches contribuent à moduler ou mettre en cause cette altérité.

Pour parler plus concrètement, prenons un exemple. Le rapport de l'humain à la chauve-souris se lira bien différemment selon le mode d'appréhension de la réalité qui est mis de l'avant. Dans le contexte d'un travail de recherche scientifique sur sa physiologie, ses habitudes et ses capacités sensorielles, la chauve-souris est objet de fascination : « une des merveilles les plus accomplies de notre planète » (*OA*, p. 104). Mais dans le contexte d'une expérience quotidienne de cohabitation non souhaitée, la chauve-souris devient pour l'homme un intrus qu'il faut chasser; alors le narrateur tient un discours bien différent de celui de la fascination : « On comprendra que dans les circonstances une seule option s'imposait : demeurer maître de mon domaine. J'ai dû frapper, les faire tomber, les balayer jusqu'au perron. » (*OA*, p. 108) L'animal-merveille dans le contexte

de la recherche scientifique du naturaliste devient un animal-intrus-à-abattre dans le cadre de l'expérience concrète de la territorialité. Cet exemple montre bien, par ailleurs, la distinction qui se dessine dans le texte entre un rapport à l'animal (générique) et un rapport avec un ou des animaux (comme individus). Le rapport de l'humain à une chauve-souris dont les contours sont tracés par une accumulation d'observations et de connaissances n'est évidemment pas le même que celui d'un homme aux prises avec quelques chauves-souris qui se cachent dans sa cabane! Les anecdotes contenues dans le texte de Morency tendent à mettre cet aspect des relations humain-animal en perspective – ce que les observations scientifiques, les moments lyriques, ou les récits légendaires, entre autres, ne mettent pas particulièrement en valeur.

En outre, l'intégration au fil du texte de divers contes et légendes fait ressortir la dimension culturellement construite du rapport de l'homme à l'animal. La symbolique attachée à chaque animal, les vertus qui leurs sont attribuées, les superstitions dont ils sont l'objet et qui façonnent inévitablement les perceptions qu'on en a, sont évoqués ponctuellement par l'intermédiaire de récits légendaires rapportés directement ou indirectement. Ces récits intégrés au discours du narrateur sur le monde animal mettent en lumière les constructions culturelles de l'altérité animale en présentant des visions de la relation humain-animal propres à des horizons géographiques et culturels différents.

Dans l'imaginaire de certaines régions d'Europe, la chauve-souris, pour reprendre cet exemple, est une création du diable, un présage de mort. À l'opposé, en Chine elle symbolise le bonheur (*OA*, p. 97). Le conte relaté dans le texte intitulé « Le tigre d'en haut » (*OA*, p. 241-256) et qui met en scène un hibou (qui en fait est un prince sous l'effet d'un sort) donne à lire la conception d'un rapport homme-animal empreint de magie, un

rapport aussi où les frontières entre l'un et l'autre sont poreuses. Ailleurs dans *L'œil américain*, le narrateur rapporte le mythe de création des Indiens Ojibway selon lequel « le Grand Lièvre fit naître les Hommes » (*OA*, p. 292) à partir de la matière de cadavres d'autres animaux. Dans *Lumière des oiseaux*, le narrateur évoque le récit de Selma Lagerlöf, où « Nils Holgerson chevauch[a] à cru Akka de Kebnekaïse [une oie sauvage] qui le conduisit dans un long voyage initiatique à travers la Suède » (*LO*, p. 93). Ailleurs encore, le narrateur mentionne la croyance des Indiens de Costa Rica selon qui les nids de colibris portent bonheur à ceux qui les gardent en guise de talisman (*LO*, p. 149). Puis dans *La Vie entière*, il relate une légende indienne mettant en scène un jeune homme tombé au fond d'un lac, sauvé et soigné par un couple de huarts (*VE*, p. 216-218).

Tous ces exemples laissent voir comment la diversité des points de vue participant à la configuration formelle de la trilogie de Morency induit la relativité et la multiplicité des conceptions du rapport humain-animal. D'une culture à l'autre, ou d'une approche de la réalité à une autre à l'intérieur d'un même univers culturel, les caractéristiques, les significations et les valeurs attribuées aux animaux – ainsi qu'aux différences perçues entre humain et animal – varient. L'altérité de l'animal apparaît alors variable, fluctuante, donc axiologique plutôt qu'ontologique. Il semble donc que la représentation des rapports humain-animal construite par le discours surplombant du narrateur soit relativisée par les divers points de vue qui entrent en jeu dans la composition des trois volets de la trilogie. Autrement dit, une conception principale du rapport de l'humain à l'animal s'impose à travers le texte (et c'est cette conception dominante qui fera l'objet de la présente analyse) mais elle est mise en relation avec d'autres conceptions. On pourrait donc dire que le discours du narrateur sur le monde animal s'affiche doublement dans sa

subjectivité : par son emploi de la première personne du singulier, et par sa mise en relation avec d'autres discours qui le mettent en perspective comme un propos parmi d'autres, un récit sur le monde naturel parmi d'autres.

Bien que le propos des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* ne soit pas explicitement le caractère relatif ou la dimension culturellement construite de la conception du rapport humain-animal, la forme de ces histoires, elle, tend néanmoins à mettre ces aspects de la relation de l'homme à l'animal en évidence.

### **La parole du naturaliste et du poète**

D'une manière générale dans l'ensemble de la trilogie, l'énonciation est assumée par un narrateur s'exprimant à la première personne. Ce narrateur, qui peut être identifié à l'auteur, adopte tour à tour – et souvent simultanément – la posture du naturaliste (alors le discours est étoffé d'observations détaillées, de longues descriptions, d'informations diverses au sujet des animaux observés) et la posture du poète s'adonnant à un discours lyrique, à la contemplation de la nature et aux méditations où prime l'émotion esthétique. Cette double posture énonciative est assez caractéristique de plusieurs textes s'inscrivant dans la tradition de l'histoire naturelle, ces textes étant portés par une entreprise de connaissance à la fois rationnelle et lyrique du monde naturel<sup>7</sup>. La position d'énonciation du narrateur des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* est donc celle d'un sujet humain

---

<sup>7</sup> À ce sujet, voir : PAQUIN, Jacques (2003), « Du vivant et du visible : les *Histoires naturelles* de Jules Renard, de Henri Michaux et de Pierre Morency », *Tangence*, n° 73, automne, p. 39-58. Paquin y explore la manière dont « ces histoires naturelles, tout en se réclamant d'une science historiquement datée, proposent une connaissance lyrique de la nature qui a pour ambition d'accommoder une démarche rationnelle et une posture contemplative » (p. 39). À propos des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* plus particulièrement, Paquin signale que « Morency doit davantage aux naturalistes du XIXe siècle et, en particulier, aux naturalistes poètes, comme le poète et essayiste américain Henry David Thoreau dont le journal et l'oeuvre culte, *Walden ou La vie dans les bois* (1854), apparaît comme une source constante de références » (p. 47).

devant le monde naturel (et partant, le monde animal), qu'il s'efforce d'approcher et de connaître par le savoir rationnel du naturaliste et aussi l'expérience subjective et esthétique de l'écrivain.

Le discours du narrateur se partage entre la subjectivité affichée de l'écrivain et une objectivité (du moins : un mouvement qui tend vers l'objectivité) liée à l'observation et l'étude du monde naturel en tant qu'activités qui procèdent, au moins en partie, d'une entreprise scientifique<sup>8</sup>. L'articulation des discours lyrique et scientifique s'opère au fil d'une histoire, d'un passage, ou même d'une phrase parfois. En fait, on pourrait dire que les deux registres se fondent dans la prose de l'auteur. La nomenclature du naturaliste côtoie les figures de style du poète. Les descriptions techniques de certains aspects de la vie animale se mêlent à des envolées lyriques ou à des anecdotes ponctuées de réflexions et de commentaires personnels.

Si l'on remarque une articulation des registres scientifique et poétique dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, il apparaît bientôt cependant que le discours scientifique est subordonné au discours littéraire; celui-là sert celui-ci. La préface de *L'œil américain* rédigée par Jean-Jacques Brochier propose une lecture qui va dans ce sens; Brochier clôt son texte en affirmant :

Morency devant l'érable ou le pinson rêve, et c'est par là que sa connaissance devient juste, qu'il peut nous apprendre ce qu'il a compris. La poésie, Saint-John Perse nous l'a appris, est le mode supérieur de la connaissance. *L'œil américain* est un superbe précis de connaissance poétique. (*OA*, p. 14)

---

<sup>8</sup> Nous tenons à signaler que cette schématisation des registres du discours des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, qui place d'une part le registre poétique du côté de la subjectivité et, d'autre part, le registre scientifique du côté de l'objectivité, ne sert qu'à mettre en évidence des *tendances* : nous gardons à l'esprit que l'objectivité du discours scientifique relève plus d'un principe que d'une réalité. La science est traversée par l'idéologie, les biais culturels, la subjectivité particulière du sujet placé devant son objet d'étude; certains textes fondateurs du constructivisme ont clairement mis en évidence cet état de faits (Watzlawick, 1998).

Chez Morency, il apparaît que l'entreprise du naturaliste sert beaucoup celle du poète; et la recherche de connaissances sur le monde animal (et sur le monde naturel plus généralement) semble inextricablement liée à une quête d'émotions, qui deviennent le tremplin de méditations et d'envolées lyriques. Le passage suivant illustre bien la manière typique selon laquelle s'organisent, dans les propos du narrateur, les observations et connaissances du naturaliste avec les réflexions du poète. Ce moment du texte convoque, en outre, et de façon explicite, l'importance accordée par le narrateur à la quête d'émotions attachée à son travail d'écrivain-naturaliste :

En y regardant d'un meilleur œil, je me rendis compte qu'il s'agissait plutôt d'un oiseau minuscule, un des plus petits du Canada, le Troglodyte des forêts, qui s'affairait à transporter des bouts d'herbe au fond d'une cavité où il avait dû établir son nid. Quelques minutes plus tard, il chanta. Quelle merveille que cette irruption sonore, cette architecture en dentelles, cette ferveur de notes claires, débordement enflammé de tintements cristallins et de gazouillis zézayés, donnés avec tant de force que le chant semble ne jamais vouloir finir.

Cette rencontre de dernière heure me remplit d'un sentiment d'irrépressible jubilation. Cet oiseau minuscule, le seul des soixante-trois membres de sa famille à avoir quitté l'Amérique et à avoir, dans les très vieux temps, franchi le détroit de Béring pour aller essaimer en Sibérie, se répandant par la suite en Asie et en Europe, atteignant même l'Angleterre où il est traité avec affection; ce petit être à peine visible sur le fond obscur des grands bois me paraissait exprimer à sa manière le sens de mon travail : cheminer, où qu'elle se trouve, dans la nature vivante, m'attarder devant les êtres menus et m'ouvrir à l'enchantement qu'ils peuvent offrir. (*LO*, p. 243-244)

D'ailleurs on remarquera que cette quête d'émotions qui traverse et qui porte l'entreprise du naturaliste, le narrateur la convoque ouvertement dès le début de la trilogie :

Ce que je veux dire en réalité, c'est que tout être vivant à quelque règne qu'il appartienne, porte en lui une « extraordinaire jubilation » à laquelle nous sommes invités à puiser. Les voyages sur les crêtes, les traversées du froid, les attentes dans la nuit, les randonnées parmi les moustiques, les stations dans la vase et les piquants, à quoi peuvent-ils bien servir sinon à nous donner d'une plante, d'un animal, d'un oiseau cet éclair qui met le corps en émoi et qui saisit l'esprit d'une ivresse si rare. Tous les grands naturalistes ont noté la qualité physique de ce plaisir-là. (*OA*, p. 21)

On peut déjà voir, dans les deux extraits ci-haut, se développer un champ lexical de l'émotion (agréable et prisee) avec les termes : *jubilation, enchantement, émoi, ivresse et plaisir*. Ce champ lexical est un des plus étoffés dans toute la trilogie; les émois, ivresses, bonheurs, ravissements, émerveillements, enchantements, délices, joies et plaisirs divers abondent dans le vocabulaire du narrateur lorsqu'il s'exprime au sujet du monde animal. L'émotion est souvent *esthétique*, devant « [I]es soudaines apparitions de la beauté animale » (*LO*, p. 117); et les descriptions d'animaux soulignant la beauté et le caractère spectaculaire des couleurs, des formes, des chants, des nids, des mouvements, sont nombreuses. Nous verrons en détail ce dernier aspect du discours sur les animaux au moment d'aborder le profil sémantique de l'animal. Pour l'instant, signalons seulement que cette insistance sur la qualité émotive liée à l'observation, la connaissance et la perception du monde animal, est doublée dans le texte d'une construction de la figure de l'animal en tant qu'objet esthétique.

Les procédés descriptifs employés par le narrateur pour donner à voir les animaux, leurs corps, leurs mouvements, leur allure, font souvent appel à l'image des arts picturaux; le narrateur cherche à peindre les animaux, dans toute la finesse de leurs lignes, de leurs textures, de leurs nuances, de leurs couleurs. Parfois, la référence aux arts plastiques est particulièrement explicite :

Pour vous donner une idée de toutes les nuances de sa parure, j'ouvre ma boîte d'aquarelles et je saisis mon pinceau chinois.

Pour les premiers traits j'utiliserai les couleurs du plein automne : le brun uni au vert pour le dos, mêlé de rouge pour les joues. Le fauve ambré ira sur toute la face inférieure des ailes et de la queue. Pour la poitrine je poserai un frottis d'ocre lavé de rose et de chamois. Mais le Pivart ne flamboie que si le peintre se concentre sur l'absolu du noir, le pétrit, l'assouplit comme une lumière. Le pinceau aiguise le ciseau à froid du long bec, éclaire l'œil, mouchette abondamment la poitrine, donne

à la queue son relief en dents de scie et fulgure en plastron sur la gorge. Et puis enfin le rouge, un rouge franc, un rouge apogée, car mâles et femelles portent en demi-lune une tache de sang à la nuque.

Je viens de dessiner la femelle du Pic flamboyant. Pour voir apparaître un mâle, il suffit de deux coups de pinceau supplémentaires : une bande noire sur chaque joue, de la naissance du bec jusqu'au cou et voilà deux belles moustaches! (LO, p. 169-170)

De telles références aux arts plastiques dans le cadre de descriptions tendent évidemment à consolider l'idée de l'animal en tant qu'objet esthétique. On verra plus loin (en examinant le profil sémantique de l'animal) que non seulement les arts visuels, mais aussi le théâtre, la musique et la danse sont fréquemment invoqués par le narrateur lorsqu'il décrit le monde animal, et que par ailleurs, certaines descriptions donnent à lire des figures animales identifiées à celle de l'artiste, plutôt qu'à l'objet esthétique ou l'œuvre d'art. Pour l'instant, relevons simplement que le narrateur manifeste un intérêt marqué pour les *spectacles* que peuvent présenter les animaux.

La disposition du narrateur des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* à l'égard du monde animal est donc fortement marquée par l'émotion esthétique. Le témoin heureux du spectacle offert par la nature et les animaux s'en trouve émerveillé, bouleversé, ému, ravi, enchanté... De plus, le discours du narrateur à propos des animaux laisse entendre une certaine rhétorique du mystère qui s'installe dans la trame de la trilogie. Cette rhétorique du mystère s'articule surtout dans un ensemble de méditations et de questions qui demeurent ouvertes, et elle est signalée fréquemment par un lexique du *mystère* et de l'*énigme* (ces deux mots ainsi que leurs adjectifs qualificatifs apparentés sont répétés à maintes reprises). Voyons ici deux exemples de ces séries de questions ouvertes qui insistent sur l'aspect énigmatique et mystérieux du monde animal. À propos du Bruant des neiges, le narrateur se questionne ainsi :

Dès son arrivée, il va se poser à l'endroit exact où il établira son territoire. N'y a-t-il pas dans ces agissements une énigme? Comment ce petit oiseau sait-il que dans cet espace encore recouvert de neige, l'endroit qu'il vient d'élire offre toutes les conditions de la nidification? Comment a-t-il repéré sous un mètre de neige telle roche dont il a besoin pour chanter, telle crevasse au creux de laquelle il construira son nid? Et comment, dans l'immensité blanche, a-t-il reconnu ce lieu qui est probablement celui où lui-même a vu le jour? Énigme qui demeurera longtemps – sans doute toujours – énigme. (*OA*, p. 336-337)

Ailleurs, dans un texte intitulé « Les mystères de l'horloge volante », plusieurs interrogations sont enfilées, à propos des oiseaux des rivages qui migrent. Après avoir fait état d'un « mystère qui a longtemps entouré la vie des oiseaux de rivages », le narrateur affirme : « Mais ce petit mystère n'est rien comparé à ce qui va suivre. » (*OA*, p. 136) Un peu plus loin, une série de questions suit :

On se demande encore comment un oiseau de la taille du pluvier peut voler du pôle Nord à la Terre de Feu. Combien de fois se pose-t-il pour se nourrir? Trouve-t-il nécessairement la nourriture qui lui convient sur les territoires qu'il survole pendant son voyage? On a cru, un jour, trouver un élément de réponse : un pluvier fut découvert qui portait dans son plumage des petits crustacés constituant sa nourriture d'élection. Les avait-il enfouis lui-même dans ce garde-manger portatif? Cette découverte ne relève-t-elle pas d'un simple hasard? L'énigme reste entière. (*OA*, p. 137)

Les interrogations scientifiques et pratiques au sujet des comportements des animaux prennent ici une certaine teneur métaphysique. Les questions rhétoriques, ainsi que la façon dont le narrateur insiste sur l'impossibilité de résoudre ces *énigmes* (qui deviennent dès lors des *mystères*), contribuent à construire une perspective quelque peu mystique sur le monde animal. On pourrait même dire que le discours des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* tend à cultiver le mystère au sujet des animaux; même dans le simple et le familier, le mystérieux est recherché. Le début de l'histoire intitulée « Face à l'univers » va dans ce sens :

Ce jour-là j'ai cru faire connaissance avec le mystère. Oh non pas un de ces mystères tapis sous les arcanes et sous les grandes questions; seulement un mystère tout simple, presque palpable, juste assez inquiétant pour mettre un jeune esprit sur des pistes excitantes. (*LO*, p. 103)

Il apparaît, dans la suite de l'histoire, que ce mystère avait la forme d'un Bruant à gorge blanche. Le narrateur évoque un souvenir d'enfance : la rencontre avec le Bruant et son chant si particulier. Puis il rattache le passé et le présent en commentant : « Encore aujourd'hui, à plus de quarante ans de distance, je demeure perplexe devant le mystère de cette musique qui contient, selon les mots du poète, tout le secret des choses. » (*LO*, p. 104)

En somme, donc, on retiendra jusqu'ici que la narration à la première personne exprime un point de vue surplombant et organisateur qui unifie la trilogie. On se souviendra que, dans le discours du narrateur, les registres scientifique et poétique s'associent, se mêlent, jusqu'à se fondre; et qu'en définitive, le discours poétique a prépondérance dans la prose de Morency. On retiendra aussi que ce discours est fortement marqué par l'émotion esthétique (l'animal apparaissant souvent comme un objet esthétique), et qu'il est par ailleurs empreint d'une disposition à chercher – et trouver – du « mystérieux » dans les comportements des animaux.

#### **À propos de « Nous » : la question du groupe de référence**

Au tout début d'un passage de *L'œil américain* cité plus tôt, on lisait : « Ce que je veux dire en réalité, c'est que tout être vivant, à quelque règne qu'il appartienne, porte en lui une "extraordinaire jubilation" à laquelle *nous sommes* invités à puiser. » (*OA*, p. 21, je souligne) Cette première personne du pluriel qui apparaît, et qui resurgit à maintes

reprises au fil de la trilogie, nous tenterons de cerner ce qu'elle recouvre comme groupe. Il sera utile à ce moment-ci de l'analyse de nous en rapporter à la notion de « groupe de référence » proposée par Éric Landowski (1997). Dans *Figures de l'Autre dans le roman québécois* (2004), Janet Paterson se réfère aux travaux de Landowski pour montrer la nécessité de « déterminer la norme – sociale, culturelle, politique, etc. – qui règne dans un univers romanesque donné » (Paterson, p. 24) afin de bien identifier le ou les personnages Autres. Il s'avère que cet exercice est nécessaire à l'examen de tout univers discursif – romanesque ou autre – dès qu'on s'y intéresse aux figures perçues et construites comme Autres. Ainsi, il importe de nous pencher sur la « norme » impliquée, sous-entendue, par la première personne du pluriel qui apparaît dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* en vue d'explorer les rapports de cette première personne avec l'animal en tant que figure d'altérité puisque le « groupe de référence », celui qui représente la norme dans le discours, se lit comme l'instance investie de la légitimité de désigner l'Autre.

La notion de « groupe de référence » peut être rapprochée de celle de « catégorisant » proposée cette fois par Colette Guillaumin (2002 [1972]). Guillaumin explore le rapport entre les « catégorisés » (les « minoritaires », marqués de l'altérité dans une société donnée) et le « catégorisant » (groupe dominant qui possède l'autorité de se désigner comme norme et d'assigner aux hors-norme un statut d'altérité). D'après l'explication de Guillaumin, les catégorisés (ou si l'on veut : les Autres),

[c]e sont précisément les nommés. Mais nommés par Qui? La première difficulté que soulève cette question, l'analyse des catégories nous l'a appris : celui qui parle ne Se nomme pas. Il est convenu qu'on en a une connaissance approximative, [...] Et de fait celui qui parle est protégé de la contrainte catégorielle par son silence « naturel » sur soi-même. Silence qui n'est pas volontaire puisque la perception

qu'il a de lui-même est celle de la norme humaine et non du catégoriel. (2002, p. 291-292)

Pour la question des rapports humain-animal qui nous intéresse, nous reprendrons l'explication de Guillaumin en disant plutôt que celui qui parle a de lui-même la perception de la norme, point final.

Nous essaierons donc de savoir qui se cache derrière le « Nous » des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, auquel la première personne de la narration se rattache. Nous chercherons à en déterminer les caractéristiques afin de mieux comprendre quel est le groupe de référence qui est implicitement posé comme la norme. Car comme le précise Guillaumin, le sujet catégorisant qui dit l'altérité ne se dit pas lui-même, ne se décrit pas : il va de soi. Le « Nous » se pose comme une évidence qu'il n'est point besoin de définir. Devant cette difficulté à décrire un groupe qui garde le silence sur lui-même, Guillaumin propose de construire un modèle théorique de ce groupe-norme en « recensant les caractères catégorisants propres à toutes les catégories nommées » (2002, p. 293), considérant que « [p]our chaque caractère catégorisant il existe un caractère implicite de non-catégorisation » (p. 294). Ainsi, on pourrait esquisser un portrait de la norme, ou disons : du groupe de référence, « [e]n le reconnaissant "en creux" lorsqu'il nomme les autres » (p. 294). Cet exercice, il sera possible pour nous de le faire au chapitre 3, une fois que nous aurons dégagé le profil sémantique de l'animal, ce qui nous permettra de reconnaître de façon antithétique celui qui dit cet Autre. Pour le moment tout de même, nous croyons pouvoir mettre en évidence certaines caractéristiques du « Nous » qui est posé comme groupe de référence dans la trilogie, et ce en examinant quelques aspects du texte et de l'intertexte.

Dans plusieurs occurrences, le « Nous » fait référence, de façon implicite, à une idée de l'humanité, à l'ensemble des humains de façon générale – voire universelle. Dans la plupart des cas, ce « Nous » est mis en rapport dans le discours avec la nature, des éléments de la nature, des animaux... C'est le cas par exemple dans les passages suivants :

Moins de fourmis, moins de pucerons; moins de pucerons, plus de feuilles dans les arbres. Voilà le crédit que *nous* sommes prêts à octroyer au Flamboyant, *nous* qui jugeons tous les animaux en termes de nocivité et d'utilité. (*LO*, p. 176, je souligne)

C'est ainsi que les êtres menus qui *nous* entourent contiennent des réserves d'énigmes. Pareillement l'écorce de l'arbre le plus humble est un univers où grouillent des multitudes. *Nous* qui vivons sur une écorce (ne dit-on pas l'écorce terrestre?), *nous* devrions être les premiers à le savoir. (*OA*, p. 124, je souligne)

L'arbre illustre à merveille une des grandes réalités de *notre* présence au monde : c'est que *nous* ne voyons qu'une bien faible partie des choses qui *nous* entourent. (*OA*, p. 77, je souligne)

*Notre* présence aux choses, présence volontaire plus que passive, *nous* rendrait-elle de ce fait plus réels, plus consistants? (*OA*, p. 30-31, je souligne)

Les rôles ne *nous* enseignent pas seulement la patience, ils *nous* invitent à l'humilité. (*OA*, p. 35, je souligne)

En d'autres occasions, le groupe d'humains auquel la première personne du pluriel renvoie est explicitement plus restreint – situé culturellement, historiquement, ou géographiquement. Ainsi par exemple, un « nous » se réfère aux habitants de l'est de l'Amérique du Nord, d'origine européenne : après avoir mentionné les nomades qui vivaient depuis longtemps sur ces territoires, le narrateur évoque « *nous* qui sommes venus plus tard » (*VE*, p. 103-104, je souligne). Et ailleurs, la première personne inclut tous les habitants d'un espace géographique donné : « Chez nous – au sud du Canada et au nord des États-Unis – c'est durant l'hiver que nous aurons l'occasion d'apercevoir le

Harfang. » (*LO*, p. 250) Ce deuxième type d'occurrences est plus rare dans la trilogie; le plus souvent, la première personne du pluriel renvoie implicitement à une idée de l'humanité.

Nous souhaitons ici mettre en lumière deux caractéristiques du sujet pluriel auquel se rattache la première personne de la narration. D'abord, cette première personne du pluriel renvoie à un *groupe humain* – exclusivement. Ensuite, l'idée d'humanité qui est convoquée dans les manifestations textuelles de ce « Nous les humains » peut être *culturellement située*, notamment par l'examen de l'intertexte de la trilogie.

Un examen des références scientifiques, philosophiques, littéraires et artistiques qui traversent le discours du narrateur permet de situer ce discours dans une tradition occidentale – d'ancrage européen, transportée dans l'espace du Nouveau Monde. L'intertexte de la trilogie (et surtout du premier volume) fait une place importante aux écrits de Jacques Cartier et des explorateurs européens de la Nouvelle-France. En outre, plusieurs naturalistes sont nommés ou cités, notamment Linné, Buffon, Audubon et Marie-Victorin. Des poètes et écrivains de l'Europe et de l'Amérique sont convoqués : Victor Hugo, Sain-John Perse, Henry David Thoreau, Emily Dickinson, La Fontaine, Rousseau... Explorateurs mus par l'humanisme de la Renaissance, philosophes et scientifiques porteurs de l'esprit des Lumières, écrivains romantiques ou dont le travail s'attache particulièrement à la nature, fabulistes, classificateurs, voyageurs... aussi nombreux et différents qu'ils soient, les auteurs qui habitent l'intertexte des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* peuvent néanmoins pour la plupart être rattachés à une tradition occidentale « classique », tradition au sein de laquelle s'est développée la

conception du rapport humain-animal telle que nous l'avons décrite en introduction et qui prévaut encore aujourd'hui.

La tradition philosophique et culturelle qui apparaît dans l'intertexte de la trilogie, le narrateur l'endosse, s'y identifie manifestement. Les mots et les idées des auteurs cités alimentent ses propos. C'est clairement le cas en ce qui concerne les explorateurs du Nouveau-Monde. Dans le texte d'ouverture de la trilogie, le narrateur s'exprime en ces termes :

Je voulais transmettre cet éblouissement, cet extraordinaire saisissement que nous racontent, à leur manière souvent pudique, les premiers explorateurs européens à venir en terre américaine. Jacques Cartier s'émerveillant de « l'incroyable » beauté de l'île aux Oiseaux, le récollet Gabriel Sagard ou le poète Marc Lescarbot fascinés par le mystère du colibri, Champlain admirant les prairies naturelles (les battures) de l'île d'Orléans, tous – voyageurs, cartographes, marins, truchements, missionnaires – exultaient devant ces neuves splendeurs, portant sur les choses, les fleurs, les fruits, les animaux, les paysages ce regard lucidement naïf et cette ouverture passionnée qui m'ont toujours paru présenter les premières qualités du poète. (*OA*, p. 20)

L'image de l'homme-explorateur découvrant avec enthousiasme le monde naturel – image instaurée dès le début, et qui court jusqu'à la fin de la trilogie – laisse transparaître une conception du rapport de l'homme à la nature où est posée entre les deux termes une distance. L'explorateur (tel qu'entendu ici) vient d'ailleurs; il pose son regard sur un monde qui lui est extérieur, étranger, un monde dont il ne fait pas partie : un monde qu'il découvre, observe, qui l'émerveille et dont il témoigne.

En relevant quelques-unes des nombreuses citations qui forment l'intertexte des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, on peut dégager certains éléments attachés à l'horizon culturel où se situe le sujet témoignant de la nature qu'il observe. L'importance accordée à la qualité esthétique du rapport à l'animal, les comparaisons entre les

spectacles naturels et les œuvres artistiques ou artisanales humaines, se lisent par exemple dans une citation de Buffon que le narrateur inclut à son propre discours sur le colibri : « “Les pierres et les métaux travaillés ne sont pas comparables à ce joyau de la nature.” » (*LO*, p. 145) Ailleurs, des considérations semblables surgissent dans un commentaire emprunté à Arthur Bent au sujet du chant du Goglu : « “Le chant du Goglu, c’est un délire bouillonnant de musique envoûtante qui fuse du gosier de l’oiseau comme un vin pétillant.” » (*LO*, p. 124) Ailleurs encore, une description des « fiançailles » du Canard huppé, trouvée chez James Audubon, laisse entendre les propos d’un anthropomorphisme indéniablement teinté de la culture occidentale :

Voyez le mâle jaloux donnant la chasse à ses rivaux et la femelle qui coquette avec celui qu’elle a choisi. Ce dernier relève gracieusement la tête et fait onduler son cou. Il s’incline devant l’objet de son amour et retrousse son aigrette soyeuse. Sa gorge se gonfle et il en sort un son guttural qui semble absolument musical à celle qui va devenir sa compagne. Incapable elle-même de dissimuler l’ardeur qui la transporte, elle nage à côté de son mâle, lui caresse les plumes avec son bec et manifeste vivement son déplaisir à toute autre de son sexe qui ose s’en approcher. Bientôt l’heureux couple se retire à l’écart, leurs caresses redoublent et le pacte conjugal est enfin scellé. Bien que leur nid ne soit jamais construit que dans le creux d’un arbre, leur amour se consomme uniquement sur l’eau. (*LO*, p. 203-204)

Ces quelques exemples d’auteurs cités par le narrateur délimitent déjà quelques-unes des bornes de la tradition culturelle dans laquelle s’inscrit le discours de l’homme sur l’animal des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*.

Lorsque le discours de l’homme porte sur l’homme lui-même, le narrateur appelle, entre autres auteurs, Victor Hugo – « Chaque homme dans sa nuit s’en va vers sa lumière. » (*VE*, p. 39) – ou Jean-Jacques Rousseau : « Jamais je n’ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j’ose dire, que dans les voyages que j’ai faits seul et à pied. » (*VE*, p. 145). Ces références littéraires font écho aux réflexions du narrateur : « Je l’avais spontanément traduite, cette question, par ces mots : “Quelle est cette personne

qui est toi, ce matin?” Et me voilà lancé dans une longue méditation sur les voies les moins évidentes de l’identité humaine. » (*VE*, p. 150) Dans la narration et l’intertexte, l’homme est seul sur les chemins de sa quête identitaire, pendant que (ainsi que nous le verrons en détail dans le prochain chapitre) la nature foisonne, abonde, grouille de vitalité et se déploie dans la multitude.

Ce rapide examen des manifestations du « Nous » ainsi que de l’intertexte des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* nous assure de deux choses quant au groupe de référence : d’une part ce groupe est exclusivement humain, d’autre part il s’inscrit clairement dans une tradition philosophique et culturelle occidentale. Plus tard dans notre analyse, l’exercice théorique proposé par Colette Guillaumin nous permettra d’attacher des caractéristiques plus précises à ce portrait général du « Nous » dégagé ici.

### **Des sujets humains et des objets animaux...**

Sur le plan de la grammaire des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, en ce qui a trait à la relation homme-animal qui nous intéresse, on peut affirmer que de façon générale (sauf quelques exceptions que nous examinerons plus loin) le texte se lit comme suit : un sujet humain énonce des objets animaux. Cela peut sembler aller de soi – « tout ce qui est habituel paraît naturel », écrivait J.S. Mill – mais il s’agit néanmoins d’une relation culturellement façonnée. Or, certains textes littéraires prennent le parti de donner la parole à des individus animaux, subjectivant ces derniers d’une certaine façon, construisant dans le texte une ou des perspectives animales; des ouvrages aussi variés que *The White Bone* de Barbara Gowdy (1998), *Rapport pour une Académie* de Franz Kafka (1976 [1917]), ou les *Confessions animales* de Serge Bouchard (2006) par exemple, le

font. Dans le cas des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, c'est résolument le point de vue d'un sujet humain qui est mis en mots, et les animaux (dans leur ensemble, et parfois comme individus) sont, pour l'essentiel, objectivés dans le texte. Les animaux sont donc le plus souvent l'*objet* du discours : *ils, eux*, dans la grammaire du texte, alors que le *je* et le *nous* renvoient à des sujets humains. Toutefois, il existe quelques exceptions intéressantes à cette règle; nous les examinerons et tenterons de voir en quoi ces incartades modulent le rapport entre sujet humain et objet animal.

***Première catégorie : le brouillage de la frontière entre sujet humain et objet animal***

Un texte de *Lumière des oiseaux* fait place à un « nous » qui présente une fusion entre la première personne de la narration et la troisième personne désignant des oiseaux. Voyons comment cela s'articule. Dans l'histoire intitulée « Québec », le « nous » du début renvoie implicitement à la communauté humaine à laquelle le « je » du sujet énonçant se rattache. Puis une transformation s'opère dans la grammaire lors d'un moment onirique du discours. Le narrateur introduit ce passage onirique ainsi : « Assis sur cette marche, il m'est déjà arrivé de faire une expérience capitale : regarder mon propre regard en train de s'envoler. » (*LO*, p. 87) Puis il décrit en détail son expérience :

Curieusement c'est au plus froid de l'hiver que j'ai appris à voler au-dessus de la ville. [...] En marchant sur la neige craquante, j'entendais des oiseaux à travers mes cache-oreilles. [...] Puis un vol véloce de pigeons vint tourner près de moi pour aller se fondre dans le brouillard. Avec eux je partis dans les airs.

Je survolai le cap Diamant, la Citadelle au dessin acéré, puis, au-dessus de la terrasse Dufferin, obliquai vers la droite et glissai vers l'eau. C'est en rasant les glaces que je rejoignis mes pigeons, qui s'étaient posés sur un bloc flottant pour y chercher graines et brindilles. *Ensemble nous reprîmes de l'altitude, fîmes un crochet en direction du Vieux-Port, allâmes fureter du côté des élevateurs de grains. Puis, nous fîmes de nouveau dans le ciel, zigzaguant entre les clochers du Séminaire, ondulant au-dessus du Vieux-Québec, désert à cette heure matinale.* (*LO*, p. 88-89, je souligne)

On remarquera que la troisième personne (eux, les pigeons) commence par se juxtaposer à la première personne (moi), et qu'ensuite une appropriation se produit dans le discours du narrateur qui se réfère alors à « *mes pigeons* ». Puis apparaît le « nous » exceptionnel qui unit le narrateur à ses oiseaux. Cette union fantasmatique entre le narrateur et les oiseaux s'interrompt lorsque le discours onirique cède la place à celui du naturaliste qui relate alors l'histoire de l'introduction des moineaux dans la ville de Québec. Le ton change, le rapport à l'Autre aussi : les oiseaux redeviennent ce « ils » distinct du « je ». Mais durant la brève apparition de ce « nous », un rapport particulier entre le Soi et l'Autre s'établit. D'abord signalons que le dénominateur commun – ce qui est partagé par le narrateur et les oiseaux – est le *point de vue* : la perspective à vol d'oiseau. Le narrateur, par un travail de l'imagination, emprunte le point de vue des oiseaux qu'il aperçoit, et c'est dans le partage de ce point de vue qu'apparaît ce « nous » exceptionnel dans le texte. De plus, notons que cette espèce de conjonction entre le narrateur et les oiseaux s'opère à travers une synecdoque où le regard devient la personne. Quand le regard s'envole, la personne tout entière s'envole. En outre, cette envolée du regard convoque la dichotomie matière/esprit, ou corps/esprit<sup>9</sup>, appliquée à la conception de l'humain; plus loin dans l'histoire intitulée « Québec », le narrateur raconte :

J'étais justement dehors ce matin-là, devant chez moi, [...] quand le cacardage me fit lever la tête. Elles étaient là, une bonne centaine, pointées vers l'est, alignées dans un dessin qui commençait déjà à se relâcher. *Mon esprit tout de suite s'arracha de mon corps*, je montai rejoindre la volée et, comme Nils Holgersson chevauchant à cru Akka de Kebnekaïse qui le conduisit dans un long voyage initiatique à travers la Suède, j'enfourchai l'oie-guide. Quels mots humains pourront dire ce que je découvris avec les grands migrants? (*LO*, p. 93, je souligne)

---

<sup>9</sup> Cette dichotomie apparaît ailleurs dans la trilogie, notamment dans un dialogue entre le narrateur et un mélomane : « Ce n'est pas, à mon avis, comme on le dit à propos des sommets de Bach, le plus grand triomphe de l'esprit sur la matière, mais c'est très grave, très riche. » (*VE*, p. 109)

Même si l'énonciation ne se fait plus ici à la première personne du pluriel, le propos porte la marque de ce point de vue aérien partagé avec les oiseaux. Et à nouveau c'est sur le mode de la synecdoque que l'expérience du point de vue de l'Autre devient possible; l'esprit s'envole, alors la personne tout entière s'envole.<sup>10</sup> Ce motif de l'envol, lié à l'observation des oiseaux migrateurs, est récurrent dans la trilogie, par exemple ici : « La vue des grands migrateurs a toujours eu sur moi un curieux effet : elle me déleste tout soudain de mon poids et me fait partir vers les hauteurs. » (*LO*, p. 227), ou là : « Déjà, sur la rive dorée où s'étend de chaque côté de la route la grande batture aux migrateurs, je me suis senti délivré, presque au bord de l'envol. » (*VE*, p. 125) L'image de l'envol pour évoquer les élans de l'imagination est réitérée à plusieurs reprises, comme ici : « J'imagine (quel oiseau que l'imagination!) » (*LO*, p. 297) ou là : « Poussons plus loin le vol de l'imagination. » (*LO*, p. 299). Encore, dans l'histoire intitulée « Époque », alors que le narrateur cherche la réponse à une question qu'il se pose en scrutant le contenu de la pièce où il se trouve, il raconte : « mais je fus vite distrait par les sculptures sur bois représentant des oiseaux, objets propices à l'envol de la pensée » (*VE*, p. 90). Il semble donc que l'oiseau, avec sa perspective aérienne, soit souvent associé au monde de l'*imagination* et de la *pensée* dans le discours du narrateur.

Ce que nous retiendrons de l'usage de ce « nous » exceptionnel (Je [narrateur] + Ils [des oiseaux]) pourrait se résumer comme suit. Cette première personne du pluriel implique uniquement le narrateur et des oiseaux; pas d'autres humains, pas d'autres animaux. Ce « nous » apparaît dans le cadre d'un discours à caractère onirique, et à

---

<sup>10</sup> Dans le texte de clôture de *Lumière des oiseaux* (« Ce qu'il faudra quitter »), le personnage de Monsieur Allô, au seuil de la mort, s'envole d'une façon semblable sous les yeux du narrateur. Cet envol de l'homme mourant consacre en outre la dichotomie immanence/transcendance qui s'ajoute aux autres couples conceptuels relevés plus tôt dans l'analyse.

l'intérieur du récit d'une expérience personnelle. Ce qui est partagé par le narrateur et les oiseaux unis dans cette première personne du pluriel, c'est le point de vue, la perspective à vol d'oiseau; plus précisément : le narrateur emprunte, par l'imagination, le point de vue des oiseaux qu'il observe. L'identification du point de vue du narrateur à celui des oiseaux procède d'une synecdoque : le regard de l'homme se lit pour l'homme lui-même, ou l'esprit de l'homme se lit pour l'homme lui-même. Ce « nous » exceptionnel est associé dans le texte au motif récurrent de l'*envol* comme image du mouvement de la pensée et de l'imagination et, par delà, signifie la transcendance. En outre on remarquera que le passage du texte qui fait place à ce « nous » se développe sous le signe de la réflexivité : « *regarder mon propre regard en train de s'envoler* » (LO, p. 87, je souligne).

Un autre texte de *Lumière des oiseaux* tend à brouiller la frontière entre sujet humain et objet animal telle qu'elle se construit et se maintient dans l'ensemble de la trilogie. Ce « Portrait de l'auteur en héron » joue sur une équivoque :

Est-ce bien d'un oiseau qu'il s'agit? À le voir si tendu, si concentré, on songe plutôt à quelque artiste devant sa page vierge. Il a tout vu de ce qui se cachait dans cette eau peu profonde. L'air de regarder ailleurs, l'air d'être dans les nuages et de prendre plaisir à sentir ses plumes dans le vent, il a deviné ce qui se tapit entre les lignes. [...] Il attend. Il est fait pour attendre. Son être tout entier – une maigreur de muscles sous une enveloppe de plumes lâches – est constitué pour cette formidable tension. Puis, le moment venu, d'une détente fulgurante du corps, il fond sur le premier mot chargé de vie. (LO, p. 28)

La pêche patiente du héron est mise en relation avec le travail de l'écrivain; les attitudes de l'un et de l'autre se confondent dans ce portrait. Une sorte de « vision » commune à l'un et l'autre est mise de l'avant : « L'air de regarder ailleurs, l'air d'être dans les nuages et de prendre plaisir à sentir ses plumes dans le vent, il a deviné ce qui se tapit entre les

lignes. » Ici, c'est la troisième personne qui devient le lieu grammatical du brouillage de la frontière entre sujet humain et objet animal et ce, encore une fois, dans le cadre d'un discours poétique. L'objet du discours est à la fois l'artiste et l'oiseau. En outre, on remarquera qu'à l'instar de l'exemple précédent, ce passage de *Lumière des oiseaux* se développe sous le signe de la réflexivité : l'auteur, à distance de lui-même, s'observe comme il observe le héron.

Des deux exemples examinés ici nous retiendrons cinq observations. D'abord, le brouillage de la frontière entre sujet humain et objet animal ne survient qu'*exceptionnellement* dans le texte et il opère *dans un registre poétique*. Ensuite, ce brouillage *met en scène la figure du narrateur* (ou de l'auteur) *et un ou des oiseaux* : non pas des (ou les) humains et des (ou les) animaux; il est l'expression d'une expérience personnelle et subjective. De plus, la conjonction entre l'homme et l'oiseau se fait *sur la base d'un point de vue ou d'une « vision » partagés*; la singularité du regard de l'écrivain est mise en relation avec la perspective d'un oiseau, ou les dispositions particulières d'un oiseau-artiste. En outre, ces deux exemples réitèrent la place privilégiée qu'occupent les oiseaux – parmi tous les animaux – dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Finalement, là où la distinction habituelle entre sujet humain et objet animal se brouille, le discours présente les marques d'une autoréflexivité.

### ***Deuxième catégorie : la parole aux animaux***

Plusieurs passages de la trilogie présentent ce que nous pourrions appeler des « traductions libres » ou des « transcriptions » de chants d'oiseaux. Le narrateur propose lui-même de telles transcriptions, ou il rapporte celles proposées par divers ornithologues. Par exemple, le narrateur évoque le chant d'une fauvette ainsi : « Il me sembla que son

chant pouvait se traduire, d'une manière amusante, par les mots suivants : "T'es petit, Henri, t'es petit." » (*OA*, p. 31) Ailleurs, il rapporte le commentaire comique d'un ami : « D'après lui, l'oiseau disait : "Viens vite voir, j'mange ma banane!" » (*OA*, p. 123) Ailleurs encore, il relate ainsi une rencontre avec la Sturnelle des prés : « Une voix mince et flûtée monta des herbes à quelques pas devant moi et me dit : "Où es-tu? Suis-tu?" » (*LO*, p. 160) Dans l'histoire intitulée « Un ménestrel explosif », c'est la transcription même qui est l'objet du discours, à l'occasion de la comparaison entre différentes façons de traduire le chant du Goglu, commentées par le narrateur :

Le premier, Bryant [poète du XIXe siècle] s'est essayé à traduire en langage humain le chant : « Bobolink, bobolink, spink, spank, spink! » On conviendra que pour une plume exercée cela est un peu bref. Un autre écrivain des États-Unis, rompu celui-là aux subtilités du vocabulaire commercial, a cru entendre dans la chanson du Bobolink le message suivant : « Tom Noodle, Tom Noodle, you owe me, you owe me, ten shillings and six pences. » À quoi semble répondre un mâle voisin : « I paid you, I paid you, you didn't, you didn't, you lie, you lie, you cheat! »

Mais la plus étonnante, la plus amusante transcription du chant du Goglu est celle que l'ethnologue Luc Lacoursière avait recueillie auprès d'un cultivateur et qu'il m'a un jour confiée de mémoire. Selon M. Florent Lemay, de Lotbinière, le Goglu dirait : « Siliking. Siliking. Du gobelis. Du gobelis. Spiritus, spiritus. Sacré Baptiste Pérusse, Pérusse. Zing, zing, zing, dans le foin! » (*LO*, p. 124-125)

L'aspect ludique de cet exercice de traduction des chants d'oiseaux ressort clairement ici. De plus, le dernier extrait cité laisse voir à quel point les transcriptions font entendre la voix de l'homme qui transcrit (avec ses valeurs, sa culture, son imaginaire...) bien plus que le chant de l'oiseau qui est l'objet de cette transcription; l'exercice semble favorable à une certaine forme de « projection ».

Parfois le texte de Morency se construit comme un poème autour de ces transcriptions :

« Petit, petit pantalon huit! » dit la jaune;

Et la masquée : « Si petit, si petit, si petit. »  
 « Est-il, est-il, est-il si piteux? » demande la triste.  
 La verte à gorge noire dit que tu dis que tu étudies!  
 Celle qui a les flancs marron se dit assise entre deux chaises.  
 Les fauvelles, si menues, entourent de musique la lumière. (*LO*, p. 184)

Il semble dans ce dernier extrait que la transcription de cette musique des oiseaux devienne non plus seulement un outil mnémonique et un jeu, mais aussi un travail de poésie (la syntaxe et l'organisation visuelle du texte y concourent). Non seulement les mots et les phrases choisis doivent-ils présenter une sonorité qui s'apparente à celle du chant qu'ils traduisent, ils doivent aussi traduire un tempérament, une personnalité, une disposition, une attitude de l'oiseau, tels que l'observateur humain les perçoit, les imagine ou les façonne.

Les transcriptions de chants d'oiseaux peuvent manifestement devenir le lieu d'une forme de projection : ce que l'oiseau semble dire, c'est ce que l'homme croit ou souhaite entendre, ce qu'il pense et imagine devant cet animal, ce que celui-ci lui inspire. Néanmoins, le chant n'est pas le seul lieu de cette projection; une allure ou un comportement suffisent à ce que le narrateur tente une lecture anthropomorphique de « Ce qu'ils disent » :

Je ne dis pas que les oiseaux parlent. Je dis qu'ils disent quelque chose en étant simplement qui ils sont.

Le hibou dit une sagesse de l'attente, une circonspection qui réfléchit, une prudence ouatinée plus vive que le jour.

Le merle dit qu'en tous lieux l'élégance est une condition de la civilité.

Le Chardonneret jaune dit une joie de produire, en volant, un chant doré comme lui, un chant qui est un soleil bondissant sur les vagues. [...] (*LO*, p. 185-186)

Le phénomène de projection visiblement à l'œuvre dans cette idéalisation des oiseaux peut être mieux compris à la lumière de quelques idées proposées par Hans-

Jürgen Lüsebrink. Dans un article intitulé « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle » (1996), Lüsebrink s'intéresse aux discours littéraires « focalisés sur la perception de l'Autre » (p. 51). Il nous semble que les histoires naturelles peuvent être considérées comme de tels discours. La trilogie de Morency est en effet, en large partie, un texte focalisé sur la perception qu'a le narrateur de l'Autre-animal. À propos de ce type de textes, Lüsebrink estime que :

Derrière l'historicité des genres et formes littéraires et culturels particuliers, et souvent spécifiques pour une époque particulière [...] se dessine la permanence de dispositifs psychologiques et anthropologiques. Ceux-ci régissent, avec des accentuations diverses, la perception de l'Autre et sa relation avec des formes d'identité collective, dans toutes les sociétés, au moins celles de mouvance occidentale. (p. 51)

Un des trois dispositifs régissant la perception de l'Autre suggérés par Lüsebrink est « la fascination pour l'Autre, en particulier pour l'esthétique et les formes et conditions de vie différentes » (p. 52). Il semble que la posture du sujet humain devant l'objet animal dans la trilogie de Morency corresponde largement à cette fascination décrite par Lüsebrink. Or, d'après l'auteur, « Ce dispositif psychologique et anthropologique renferme la projection de désirs, résultants de manques perçus dans sa propre culture, sur des cultures étrangères, et souvent très lointaine. » (p. 52) Dans cette perspective, la sagesse et la prudence attribuées au hibou, ainsi que l'élégance et la civilité du merle, pourraient apparaître comme des qualités projetées sur ces animaux, qualités perçues comme manquantes ou déficientes dans le monde humain. Nous verrons plus loin au fil de l'analyse combien le phénomène de projection lié à la fascination est souvent à l'œuvre dans le discours sur les animaux des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*.

Outre ces évocations poétiques de ce que les animaux semblent dire et les transcriptions ludiques de chants d'oiseaux qui toutes deux laissent entendre assez manifestement la voix humaine qui se projette dans ces mots d'animaux, il arrive qu'au fil de la trilogie la parole soit accordée plus directement à des personnages animaux. Ce dispositif énonciatif – rare dans l'ensemble de la trilogie – peut parfois servir à livrer des informations dans un registre quelque peu ludique. Par exemple, dans un passage portant sur le Moqueur chat, le narrateur prête des propos à l'oiseau pour livrer d'une façon amusante des renseignements sur ses habitudes alimentaires (*LO*, p. 81-82). Quelquefois, des animaux prennent la parole dans le cadre du récit fait par le narrateur d'un conte ou d'une légende; c'est notamment le cas au début du texte intitulé « Le tigre d'en haut », qui s'ouvre avec une histoire mettant en scène un Grand Duc (*OA*, p. 243-246). Ces diverses interventions d'animaux dans le texte sont plutôt rares et brèves; elles fonctionnent en tant que procédés rhétoriques et ne concourent que très peu à construire un point de vue animal distinct du point de vue humain en place. Ainsi, la parole prêtée à l'animal laisse souvent entendre la voix humaine qui s'y projette; c'est notamment le cas dans le passage qui suit :

Car c'est bien de sagesse que parle le grillon. Il dit, dans son langage à fleur de terre : « Je suis l'énergie et la santé du monde. La force qui m'habite est la même qui fait voyager les étoiles et qui donne ses pulsations au cœur des humains. Dans chacun de mes petits coups d'archet, j'exprime, à ma manière, toutes les ondes sonores, des plus subtiles aux plus vigoureuses, qui traversent la terre. Sur le seuil de mon terrier, je vous dis qu'il faut prendre son temps : il est de bonne sagesse de faire son voyage avec calme et patience. » (*OA*, p. 313)

Sur la figure de ce grillon sont projetées des valeurs et des vertus; le grillon ainsi présenté énonce un enseignement, une leçon de vie. Il se lit évidemment beaucoup plus comme une figure symbolique qu'en tant qu'animal concret (doté de son appareil perceptif

propre qui le met en relation avec un monde de grillon qui diffère d'un monde d'humain).

De plus ce grillon est philosophe et poète. Le narrateur poursuit à son sujet :

Ainsi parle grillon. C'est sensiblement le même langage qu'emploie H.D. Thoreau quand il écrit :  
*Soyez si peu distrait, gardez vos pensées si claires [...] que, dans tous les lieux et à toutes les heures, vous puissiez entendre le chant du grillon dans la saison où il chante. C'est une preuve de sérénité et de santé d'esprit que de pouvoir entendre ce chant facilement.* (OA, p. 313)

Les mots du grillon sont donc mis directement en relation avec ceux du poète<sup>11</sup>. Il semble donc que les paroles prêtées à ce grillon traduisent surtout le point de vue du narrateur, plutôt que de proposer un *autre* point de vue, distinctement animal.

Afin de poursuivre cet examen de la parole prêtée aux animaux, nous nous attacherons à un texte de *La Vie entière* qui nous apparaît particulièrement intéressant en ce qu'il consiste, en majeure partie, en un long dialogue entre le narrateur et un renard. Ce renard qui s'énonce en dialoguant est construit d'une façon beaucoup plus concrète que le grillon du passage précédent; ses capacités perceptives, ses habitudes de vie et ses moyens de communication avec les siens entrent en jeu dans sa conversation. Ce dialogue sert pour une bonne part à livrer des informations au sujet de cet animal en utilisant un procédé qui diffère des descriptions fréquentes du naturaliste, procédé qui emprunte à la forme dialogique prisée par les philosophes du dix-huitième siècle. Le dialogue permet d'instaurer un rapport différent entre l'homme et l'animal; plutôt qu'un homme observateur et un animal observé, le texte met en scène deux individus qui s'observent mutuellement et qui entrent en communication. Le point de vue du renard se construit au

---

<sup>11</sup> On notera à ce propos qu'ailleurs aussi dans la trilogie des rapprochements sont faits entre animal et artiste, animal et écrivain, ainsi qu'entre animal et philosophe; c'est notamment le cas dans les textes intitulés "Portrait de l'auteur en héron" et "De l'utilité des philosophes", dans *Lumière des oiseaux*. L'oiseau est l'animal privilégié par le narrateur pour de tels rapprochements.

fil du dialogue et porte une critique du monde humain. Cette critique émise par l'animal n'empêche cependant pas qu'y transparaisse assez clairement la position du narrateur au sujet du rapport de l'homme à la nature. Si bien qu'on a l'impression d'entendre à certains moments les paroles d'un renard anthropocentriste! Voyons comment ce dialogue entre homme et animal se développe. Le narrateur interpelle d'abord le lecteur, avant de rapporter sa conversation avec le renard :

Qu'auriez-vous fait à ma place, sinon tenter d'apprendre de l'intéressé lui-même tout ce que vous avez toujours voulu savoir à son sujet? Était-il possible de procéder autrement qu'en engageant la conversation? Et puis, qui a vraiment tenté l'expérience le sait : quand vous parlez à un renard, le plus étonnant, c'est qu'il vous écoute!

- Tu es bien familier pour une bête sauvage...
- Je te dirai tout de suite, pour te rassurer, que je n'ai pas la rage. Si tu me vois ici, à cette heure, c'est que j'ai appris à faire confiance à tes voisins, qui ont toujours un petit plat pour moi près de leur porte. J'ai reconnu en eux des personnes qui sont, comme on dit dans le pays, bonnes des animaux. C'est rare. [...] (VE, p. 158)

La conversation est donc engagée. Le renard et le narrateur feront ensemble le point sur certains préjugés humains à l'égard du renard, ils parleront aussi de son alimentation, de ses moyens de communication, de sa rapidité, de son olfaction... Par ailleurs, on remarquera que le narrateur insiste d'entrée de jeu sur la beauté du renard : « Je n'ai d'yeux que pour voir que tu es beau. Je t'ai déjà vu, de loin, parfois, sur les grèves de l'île d'Orléans et, la nuit le plus souvent, apparaissant sur la route dans le faisceau des phares. Je n'avais pas vu que tu étais si beau. » (VE, p. 160) Ce rapport esthétique de l'homme à l'animal, si important dans le discours du narrateur en général, n'est apparemment pas réversible; le renard ne renvoie jamais le compliment au narrateur! En fait, quand le renard parle des hommes, c'est le plus souvent pour leur adresser une critique. Déjà la remarque sur la rareté des personnes qui sont « bonnes des animaux » implique une

critique de l'attitude de la majorité des humains à l'égard des animaux. Ailleurs dans le dialogue, le renard formule cette observation, à la suite de l'évocation de la peur que son apparition et son glapissement suscitent chez les hommes (observation à laquelle son interlocuteur acquiesce) :

- Votre sang se trouble si aisément. La race à laquelle tu appartiens est si jeune en ce monde; il semble que vous n'avez pas encore vu toute la peur qui vous habite. On m'a dit que certains humains s'épouvantaient d'une souris et même d'une araignée.

- Oui, notre âme est trempée de toutes les inquiétudes. (VE, p. 163)

Puis vers la fin du dialogue, après qu'il eut été question de l'odorat du renard et des autres canidés, l'animal affirme : « Oui, je flaire et je renifle. Et crois-moi : le monde, ce que vous en avez fait, ne sent pas toujours la fleur. » (VE, p. 166) Euphémisme poli de la part du renard pour lancer une critique aux hommes – critique qui se poursuit plus loin pour mener à la conclusion du dialogue :

*Votre monde, celui dont vous avez hérité et que vous avez tant malmené, votre monde serait sans doute plus agréable à habiter, plus délectable, si vous appreniez à laisser en paix les bêtes sauvages, enfin celles qui ne vous menacent pas directement.* (VE, p. 166-167, je souligne)

Que l'expression « votre monde » se fasse entendre par la bouche du renard de ce texte peut surprendre quelque peu. L'auteur a apparemment choisi de ne pas construire le point de vue de son personnage renard à partir de l'idée selon laquelle chaque espèce animale vit dans un monde qui lui est propre, et se vit comme étant au centre de ce monde. Dans *Les origines animales de la culture*, Dominique Lestel aborde cette question en se référant aux travaux du philosophe Jacob Von Uexküll :

Pour Jacob Von Uexküll, chaque espèce animale vit dans un monde propre, distinct de celui des autres espèces, et auquel il accède par l'intermédiaire de ses sens. À ses yeux, les critères à travers lesquels nous construisons notre monde ne

sont donc pas ceux à travers lesquels les animaux élaborent les leurs, et il est important de ne pas plaquer les premiers sur les seconds. (Lestel, 2001, p. 239)

À la suite des réflexions de Von Uexküll, Lestel ajoute :

Les êtres vivants ne s'emboîtent pas les uns et les autres dans un monde unique qui serait régi par un temps et un espace unitaires. Chaque animal est en contact avec son environnement par l'intermédiaire de ce que von Uexküll appelle un *monde vécu* qui dépend des actions de l'animal et des perceptions qui leur sont liées. [...] Est-il besoin d'ajouter que l'homme est un animal qui ne fait pas exception? Son milieu est plus complexe; mais les rapports du sujet et de l'objet sont toujours régis par le même principe. (p. 241)

Des idées apparentées à celles proposées par von Uexküll émanent d'un passage du roman de Barbara Kingsolver, *Un été prodigue* (2004), ouvrage qui s'attache particulièrement aux rapports de l'humain à la nature. Dans ce passage, un personnage est confronté au point de vue radicalement anthropocentriste d'un voisin et tente de faire valoir un point de vue alternatif :

Puisque vous me poser la question, oui, je crois que le genre humain occupe une place particulière en ce monde. La même que celle que tient le geai (à son avis) et la salamandre (selon ce qui lui tient lieu d'esprit). Chaque être vivant en est persuadé : « Le centre de tout, c'est moi. » Chaque existence a sa propre religion, je pense, mais croyez-vous qu'une salamandre vénérerait un Dieu qui ressemblerait à un grand bonhomme sur deux pattes? Allons! À ses yeux, l'homme ne représente qu'un vague inconvénient (si tant est qu'il le soit), en comparaison de l'entreprise sacrée qu'est celle de trouver de la nourriture, un compagnon et d'avoir une progéniture afin de régner sur la vase pour l'éternité. Pour elle, comme pour les autres, cette vaseuse petite existence de salamandre est tout. (Kingsolver, 2004, p. 281)

L'auteure d'*Un été prodigue* évoque ici un monde de salamandre qui n'est pas un monde d'homme. Mais l'auteur du dialogue entre l'homme et le renard évoque toujours un monde d'homme. Le renard de ce dialogue dit un monde anthropocentré (au lieu d'un imaginable monde « goupilocentré »). Ce point de vue anthropocentrique exprimé par

l'animal laisse transparaître le point de vue du narrateur qui met en scène le dialogue. Cet exemple – ainsi que tous ceux vus précédemment – permet de comprendre comment dans l'ensemble de la trilogie, les quelques occurrences d'un discours animal constituent en quelque sorte une variante, sur le plan de l'énonciation, de l'expression du point de vue du narrateur. En d'autres mots, pour reprendre le concept d'altérité, quand l'Autre-animal a la parole dans le texte, cette parole constitue non pas tant un point de vue « autre » qu'une autre manière de relayer le point de vue humain surplombant.

Cette façon de faire parler les personnages animaux s'apparente à la manière de la fable. En effet, dans des passages comme le monologue du grillon ou le dialogue entre l'homme et le renard, Morency utilise les animaux comme des symboles et des allégories afin de leur faire exprimer des vérités, des enseignements, une morale. Dans son étude des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, Laurent Mailhot (2005) remarque justement : « À certains moments, le naturaliste se rapproche davantage encore, textuellement, du fabuliste. » (p. 263) Mailhot ajoute : « Comme tout bon fabuliste, Morency est préoccupé de morale, plus exactement de la leçon psychologique, sociale, qui devra coiffer, résumer en une équation verbale l'histoire racontée. » (p. 262) Effectivement dans les deux derniers exemples examinés, une leçon vient conclure l'histoire. Le grillon nous rappelle qu' « il est de bonne sagesse de faire son voyage avec calme et patience » (*OA*, p. 313), alors que le renard et l'homme se partagent la leçon finale au terme de leur dialogue : « - Votre monde, [...] serait sans doute plus agréable à habiter, plus délectable, si vous appreniez à laisser en paix les bêtes sauvages, [...] – Il faut que nous apprenions à jouir de la beauté de l'animal sauvage. » (*VE*, p. 166-167) Dans les divers passages de la trilogie s'apparentant à la fable, une forme de projection

est encore à l'œuvre. L'animal est investi, par celui qui le dit, des caractéristiques, des vertus, des attitudes, des paroles, qui en font un symbole efficace. On peut supposer que cette projection est liée à une certaine fascination pour l'Autre. En effet, les animaux que le texte fait s'exprimer démontrent invariablement une forme de sagesse ou de vertu qui sert de leçon à l'humain; il est notable que les bêtes ne servent jamais ici de contre-exemples, mais toujours d'exemples.

Avant de clore ce chapitre sur l'énonciation et les procédés discursifs, nous ferons un petit détour philosophique et théorique pour examiner un peu la question de la parole prêtée à des personnages animaux. Bien que tout personnage fictif (humain ou non) soit dépourvu de parole et qu'il revient à l'auteur de construire ces paroles, il faut bien admettre que le cas des personnages animaux à qui l'on prête des mots est particulier. Dans un article sur les œuvres de fiction de J.M. Coetzee, Travis V. Mason aborde cette question des pensées et paroles prêtées à des personnages animaux. Mason s'attache à cette « ability to engage sympathetically with the other » (2006, p. 8) sollicitée par le discours du personnage d'Elizabeth, du roman *The Lives of Animals*, selon qui

« there is no limit to the extent to which we can think ourselves into the being of another. There are no bounds to the sympathetic imagination ». Nothing is fundamentally capable of preventing us from imagining anything [...] If, as a novelist, Elizabeth can « think [her] way into the existence of a being who has never existed, then [she] can think [her] way into the existence of a bat or a chimpanzee or an oyster, any being with whom [she] share[s] the substrate of life » (p. 9-10).

Avec une certaine somme d'informations sur les « mondes vécus » des animaux, ainsi qu'un effort d'imagination sympathique – voire empathique – il serait donc possible de donner la parole à des animaux littéraires de façon convaincante. Et peu importe qu'il

faillie recourir à l'artifice de prêter des mots – humains – à l'Autre, l'animal littéraire qui prend la parole laisse entendre des possibilités imaginatives intéressantes.

Dans son essai intitulé *L'animal singulier*, Dominique Lestel tente de voir pourquoi l'homme prête des idées et des intentions aux animaux (et non pas, ou que très rarement, à des objets mécanisés). Il propose l'explication suivante :

Dans le cas de l'animal, nous adoptons d'emblée une *posture herméneutique* (alors que nous considérons que les étapes mécaniques de la machine ont seulement une fonction). Nous estimons volontiers que le comportement de l'animal a un sens et nous reconnaissons que, si certains comportements sont difficiles à expliquer, nous pouvons tout au moins essayer de les comprendre. *Le comportement de l'animal ne nous est pas transparent, et c'est cette opacité même qui le rend aussi signifiant pour nous.* (2004, p. 63, souligné par l'auteur)

C'est cette « posture herméneutique » qui pousse le naturaliste à tenter de comprendre la signification des chants d'un bruant ou d'une grive, des jappements et hurlements du coyote, des échanges de nourriture du Jaseur des cèdres... C'est aussi cette posture herméneutique de l'homme face à l'animal qui entraîne le désir de donner des paroles aux animaux, paroles qui traduiraient les idées que l'humain croit percevoir derrière ces gestes et ces comportements « opaques ». Dans cette perspective, il semble que, sur le plan littéraire, l'animal constitue une sorte de « vide sémiotique », une figure muette et énigmatique qui invite à une projection de paroles et de sens. Comme l'explique Élisabeth de Fontenay, « [c]'est à l'horizon de nos pensées et de nos langues que se tient l'animal, saturé de signes; c'est à la limite de nos représentations qu'il vit et se meut, qu'il s'enfuit et nous regarde » (1998, p. 18). Dans son étude sur les *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Janet Paterson propose l'explication du « vide sémiotique » concernant la figure de « l'étranger de passage », caractérisé par son silence

et le mystère qu'il cultive à propos de lui-même; son explication convient tout autant en ce qui a trait aux personnages animaux dans la littérature :

Or, c'est incontestablement ce manque qui permet un investissement maximal de sens de la part des autres personnages, c'est ce vide qui facilite une projection de désirs fantasmatiques. L'étranger inconnu [ou l'animal avec son « opacité »], qui demeurera tel, est un creux à remplir, un réseau de sens à construire, une énigme qui ne peut se résoudre elle-même. D'où son immense potentiel signifiant. (2004, p. 64-65)

Le phénomène de projection que nous avons vu à l'œuvre de plusieurs façons dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* n'est donc pas seulement lié à une « fascination » (celle décrite par Lüsebrink) mais aussi à ce « vide sémiotique », ce silence, cette opacité de l'animal qui sollicite une posture herméneutique. En d'autres mots, c'est précisément le *silence* de l'Autre-animal qui fait de lui une figure si propice à la projection – de désirs fantasmatiques, de pensées et d'intentions, de qualités morales et de vertus, de sens, et de soi-même.

## Chapitre 2 : Profil sémantique de l'animal

You and I know perfectly well what we mean by the words « animal » and « plant », but reality has never felt obliged to conform to human speech.

Sue HUBBELL,  
*Waiting for Aphrodite.*

### Les champs sémantiques

Maintenant que nous avons relevé les principales caractéristiques de l'énonciation et des procédés discursifs ainsi que leurs effets sur la représentation des rapports humain-animal, voyons en quels termes est construite la figure de l'animal dans la trilogie de Morency. En d'autres mots, passons de l'examen du sujet humain des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* à celui de l'objet animal de ce discours. Des nombreuses et généreuses descriptions d'animaux, ainsi que des diverses évocations du monde animal, nous pouvons dégager quelques champs sémantiques principaux; nous déterminerons donc d'abord ces divers réseaux de sens. Ensuite, nous nous attacherons à quelques figures de rhétoriques qui servent à imager les animaux et certains de leurs comportements. Puis nous examinerons certaines particularités liées à la nomination des animaux dans les histoires naturelles de Morency. Enfin, nous nous pencherons sur l'inscription dans l'espace de l'animal et, de façon complémentaire, de l'homme.

### *Les champs sémantiques de la beauté, du spectacle et de l'émotion*

Un champ sémantique de la beauté et de la grâce est largement développé pour décrire les animaux dans l'ensemble de la trilogie. La beauté des formes, des couleurs,

des mouvements et des sons du monde animal occupe une place très importante dans le discours du narrateur. Il présente par exemple le Harfang des neiges en ces termes :

Permettez-moi de vous présenter la merveille la plus singulière de la nature boréale, l'être dont la pure beauté et la force pleine de souplesse évoquent parfaitement les immensités qu'il peuple. C'est un des plus beaux oiseaux de la terre, un des plus saisissants en tous cas. (*LO*, p. 249)

Ailleurs, le narrateur relate l'apparition soudaine d'un Bruant indigo : « [...] des denses broussailles collées à la ruine de pierres, a surgi un être d'une si rare beauté que j'ai cru, sur le coup, voir apparaître une pierre précieuse munie de deux ailes » (*LO*, p. 279). Il évoque le Gros-bec à poitrine rose en termes de « splendeur emplumée » (*LO*, p. 107), ou se rappelle un voilier d'oiseaux « offrant l'inoubliable spectacle de leur vol souple, léger, élastique, gracieux » (*VE*, p. 225). Devant la fourrure du renard, il s'exclame : « Il est superbe, ce pelage de feu. Superbes, cette bavette immaculée qui remonte vers tes joues, qui orne ta gorge et ta poitrine, tes pattes noires, tes oreilles noires au pavillon pâle, et cette queue si opulente. » (*VE*, p. 160) Le Canard huppé est, dit-il, « l'un des êtres les plus attrayants de la terre » (*LO*, p. 196). Et la truite pêchée sera remise à l'eau parce qu' « [un] si beau vivant doit continuer à vivre » (*VE*, p. 215).

D'une façon corollaire, un champ sémantique de l'affect et des émotions est développé pour parler non pas des animaux eux-mêmes mais de l'effet qu'ils ont sur l'humain, du plaisir esthétique que leur beauté et leur grâce procurent à l'observateur; il s'agit des émois, ivresses, enchantements, émerveillements et autres joies déjà mentionnés au chapitre premier. Ces deux réseaux de sens sont liés dans le texte à un troisième : celui du spectacle. Le monde animal devient théâtre, peinture, concert, ballet... Les animaux sont à la fois spectacles et artistes, selon les mises en scène proposées par le narrateur. Le Goglu est un « élégant ménestrel » (*LO*, p. 119), « [l]e

grillon est un violonneux » (*OA*, p. 309), et la cigale une chanteuse (*OA*, p. 149). Les papillons Monarques forment « le plus prodigieux ballet naturel » (*OA*, p. 322). À l'idée du « gigantesque défilé aérien » des carouges, le narrateur s'exclame : « Quel spectacle ce doit être ! » (*VE*, p. 197-198) Et devant un couple de martins-pêcheurs qui s'envolent : « Je n'aurai pas droit au spectacle de leurs amours; ils m'ont aperçu. [...] Il n'empêche que j'aurais aimé faire entrer dans mon œil l'agrément de leur rituel amoureux [...] » (*VE*, p. 54)

Le monde animal apparaît donc largement comme une série de spectacles agréables, de beautés et de grâces offertes au spectateur humain qui sait s'y montrer attentif. Les champs sémantiques de la beauté, du spectacle et de l'émotion esthétique s'organisent et se recourent d'une façon caractéristique dans une histoire intitulée « Tendrement grognent les clowns ». Le narrateur y relate l'expédition d'un groupe de naturalistes sur la Basse-Côte-Nord. Fouillant les crevasses dans le roc, les hommes découvrent des œufs de Marmette; le narrateur rapporte l'événement :

J'éprouvai à cette vue le plus grand ravissement, car l'œuf de la Marmette est pour l'œil un enchantement. Sa couleur fondamentale, un vert allant sur le brun, porte un mélange de mouchetures, comme si un peintre s'était appliqué à éclabousser de couleurs diverses cette surface nue. (*LO*, p. 268)

Plus tard les naturalistes aperçoivent un couple de Huarts à gorge rousse en train de pêcher. La scène est décrite ainsi :

Un des oiseaux soudain plongeait et on le voyait voler littéralement sous l'eau à la poursuite d'un petit poisson ou d'un crustacé. C'est quand il émergeait, au bout d'une minute, que toute sa beauté éclatait. Les rayons obliques du soleil animaient d'un relief incroyable les bandes blanches qui marquent sa nuque et qui reluisaient comme d'épais fils de soie quand l'oiseau exposait sa tête sous le bon angle, ce qu'il faisait d'ailleurs avec un semblant d'ostentation tout en nageant rapidement, comme s'il se savait observé par de discrets admirateurs. Ce ballet aquatique dura

une bonne dizaine de minutes, puis les oiseaux s'éloignèrent à la nage et disparurent derrière une pointe rocheuse. (LO, p. 272-273)

Cette histoire naturelle se termine dans une profusion d'allusions au monde du spectacle :

Hypnotisés par le spectacle singulier qui nous était offert, nous avons oublié de regarder derrière nous. [...] Le lieu où nous étions assis – la meilleure loge de théâtre que j'aie connue – était au pied d'un talus herbeux qui formait une pente raide d'une trentaine de mètres en direction de la mer. [...] C'est en pivotant sur nous-mêmes que nous pûmes embrasser l'ensemble de la scène. Sur les rochers, mais surtout devant chaque terrier, étaient postés, placides et silencieux, des centaines de Macareux, qui nous observaient. Ils regardaient ces étranges êtres humains qui eux-mêmes étaient en train de regarder les derniers oiseaux actifs au-dessus des vagues. À ce moment précis, leur touchante beauté prit une couleur nouvelle. Chacun, assis bien droit, immobile, sur ses pattes rouges, adoptait un tel air de solennité théâtrale que la complète confrérie de ces petits clowns assistant au spectacle dont ils étaient eux-mêmes les artistes, composa, en grandeur nature, le plus cocasse tableau qu'il me fût permis d'admirer. (LO, p. 274-275)

Remarquons qu'une certaine *interaction* entre humains et animaux se lit dans le texte, là où *les animaux offrent un spectacle aux humains qui les observent*. La conception d'un tel rapport trahit la perspective humaine et surtout expose la production de sens à partir de ce point de vue. Si ce déploiement des réseaux de sens du spectacle, du plaisir esthétique et de la beauté est assez caractéristique du discours sur les animaux dans l'ensemble de la trilogie de Morency, l'aspect de « réversibilité » du rapport spectateur-spectacle qui apparaît dans les dernières lignes citées est, lui, exceptionnel.<sup>12</sup> En effet, dans l'ensemble de la trilogie, l'homme est spectateur et l'animal est spectacle, presque invariablement.

Notons, en terminant au sujet de la question du « spectacle », que deux passages de *Lumière des oiseaux* décrivent des situations où des oiseaux semblent – dans la

---

<sup>12</sup> Il est vrai que cette exception s'inscrit peut-être dans une réflexion qui affleure par moments dans le texte, notamment dans l'histoire intitulée « Chez les oiseaux » qui met en exergue cette citation de A. Hardellet : « Vous êtes toujours à l'horizon de quelqu'un. »

perspective présentée par le narrateur – mêler leur propre performance à celle des humains, comme s'ils improvisaient une participation à un spectacle donné par des hommes. Dans l'histoire intitulée « Québec », des engoulevants s'immiscent dans une soirée de poésie à laquelle participe le narrateur :

Au moment où le silence monta du parterre et où j'allai – enfin! – lire les premiers mots de mon poème, une voix familière, dans le ciel, commença à émettre des signaux que j'interprétai comme des marques d'encouragement. C'étaient des engoulevants en chasse. Toute la soirée ils mêlèrent leurs cris pointus aux notes et aux paroles poussées par les amplis. (*LO*, p. 99)

Dans une autre histoire de *Lumière des oiseaux*, c'est un moqueur polyglotte qui semble prendre part à un concert en plein air :

Pendant qu'on jouait *Pierre et le Loup* de Prokofiev, les spectateurs et les musiciens furent consternés d'entendre que, dans les grands arbres tout proches, un artiste invisible interprétait la partition de la flûte qui dans l'œuvre imite le chant des oiseaux. Le concert prit fin, mais l'instrument caché continuait d'imiter la flûte de l'orchestre. On aperçut alors, sur la cime d'un haut fût, l'incongru musicien. C'était un oiseau qui, mis en verve par cette musique gratuite, poursuivit son récital une partie de la nuit. (p. 76)

Dans ces deux passages, l'interaction entre humains et animaux, telle que perçue et interprétée par le narrateur, ne consiste pas tant en ce que l'animal offre un spectacle à l'homme, mais plutôt en ce que l'animal participe à un spectacle donné par des humains; qu'il s'y immisce, qu'il y intervienne. Ici, l'interaction entre homme et animal donne une place plus active à ce dernier, qui alors se voit quelque peu subjectivé. Plus encore que dans les moments du texte où les animaux sont évoqués comme des « artistes » du monde naturel – tout en demeurant, pour l'essentiel, des objets esthétiques dans le discours –, ces passages où des oiseaux semblent intervenir lors de performances artistiques humaines tendent à suggérer une certaine subjectivité animale. Plus particulièrement, ces deux

passages de *Lumière des oiseaux* insinuent la possibilité d'une interaction privilégiée entre artistes et oiseaux – une sorte de connivence.

### ***Les prouesses, performances et hauts faits***

Outre la beauté, un autre aspect spectaculaire tient une place considérable dans les descriptions du monde animal. Les performances de toutes sortes – vitesse, acuité visuelle ou auditive, distances parcourues durant les migrations, fréquence des chants, et maints autres faits – ponctuent fréquemment les portraits d'animaux. Ainsi par exemple on apprend que « Gramme pour gramme, watt pour watt, le sonar des chauves-souris est des centaines de milliards de fois plus efficace et plus sensible que les sonars construits par l'homme. » (*OA*, p. 102) La « proverbiale rapidité » du coyote (*VE*, p. 164), celle du lièvre (*OA*, p. 297), l'acuité visuelle presque « invraisemblable » du Faucon pèlerin (*OA*, p. 268), ou la tête remarquable du Pic – « un des grands raffinements de la vie animale » (*OA*, p. 116) –, l'altitude « à peine croyable » à laquelle voyagent les Cygnes de Bewick (*LO*, p. 228), l'« étonnante voie de migration » de plus de quarante mille kilomètres des Sternes arctiques (*VE*, p. 229), le voyage des Monarques en vue de leur hibernation – « une des plus fascinantes curiosités du monde animal » (*OA*, p. 324) –, ou encore le colibri – « celui parmi les oiseaux qui a atteint des limites à peine concevables dans la direction de la petitesse » et qui « se plaît à accumuler les records et les performances » (*LO*, p. 132) –, apparaissent au fil du texte comme autant de prodiges du monde naturel. Ce réseau de sens des performances dans lequel s'inscrit la figure de l'animal convoque ou recoupe, on le constate, le champ sémantique du spectacle, en tout cas de l'étonnement, de l'ébahissement car ici le spectacle est prodigieux plutôt que strictement esthétique et plaisant.

### *La vitalité, l'exubérance et le foisonnement*

Un autre des champs sémantiques les plus développés dans l'ensemble de la trilogie est celui de la vitalité, de l'exubérance et du foisonnement; les animaux s'inscrivent très souvent dans ce réseau de sens. Tout un lexique de cette vitalité se déploie en termes de feu, de battements vitaux, de vivacité, de débordements, d'exubérance, d'énergie, de pétilllement et de profusion; les créatures abondent, pullulent, s'enfièvent. Par exemple, pour présenter le Carouge à épaulettes, le narrateur choisit ces termes :

De tout temps, il me semble, dès les premières années de ma vie, je les ai vus au bord du fleuve, ces oiseaux. Ils me sont apparus tout de suite comme le signe aérien de l'exubérance. Cette exubérance-là était un débordement de vols, de poursuites en rouge et noir, une pétillante profusion de cris et d'appels; elle venait de l'oiseau le plus abondant de la terre, bien qu'il soit confiné aux seules Amériques. (VE, p. 187, je souligne)

Certaines énumérations viennent exalter ce champ sémantique de la vitalité en créant, dans le rythme même de la prose, un effet d'exubérance :

Il y a un lieu sur la terre où le mois d'août amoncelle les sarcelles, fait chanter le chardonneret, excite le grillon et la sauterelle, déploie la libellule et la verge d'or, mûrit les pommes et les mûres, enflamme le cormier, installe dans les herbes des couleurs passées, débourre les asclépiades, clarifie la Voie lactée, précise l'horizon, énerve l'écureuil, accueille l'épervier et le busard, multiplie les chauves-souris, regroupe les hirondelles, quitte la forge pour l'atelier du peintre; un lieu où le mois d'août peuple les berges des si gracieuses impatientes orangées, fleurs à l'éperon incurvé qui exercent sur les colibris un attrait quasi magnétique. (LO, p. 146-147)

On remarquera au passage que si les animaux de la trilogie de Morency participent à l'exubérance vitale (avec les végétaux, le ciel, la terre et l'eau), les humains en sont exemptés. En fait, il semble que le monde humain qui se construit, explicitement et implicitement, dans le discours du narrateur soit dépourvu de cette exubérante vitalité – qu'il faut alors aller puiser à la source des « présences vivantes » dont font partie les

animaux. Dans le texte précisément intitulé « L'exubérance », qui ouvre la trilogie, le narrateur déclare :

Tout a été découvert, sommes-nous portés à penser dans nos moments de lassitude. Pendant ce temps là, dehors, une exubérance à chaque seconde se renouvelle, les racines travaillent, les sources montent, les poissons fulgurent dans le torrent, les écorces crient, les feuillages se peuplent de nids, les nids répandent des chants, les gazouillis répondent à des feulements, des plaintes s'enroulent dans les creux du silence, les arbres inventent des musiques, les champs ondulent et crépitent à midi, les fleuves d'odeurs combent des museaux, [...]. (OA, p. 22-23)

La longue énumération se poursuit pour déployer toute l'exubérance de la vie... où aucun élément ne laisse deviner une présence humaine sinon, en creux, celle du témoin de toute cette vitalité naturelle. Du côté de l'humanité contenue dans le « nous » de la première phrase, la *lassitude* apparaît comme l'antithèse de l'exubérance. Une logique semblable opère dans la conclusion d'une histoire portant sur le Martin-pêcheur, « Présence » :

J'aime assez que le martin réunisse en lui les quatre éléments primordiaux. Né sous et sur la terre, il traverse l'air pour s'immerger. Le quatrième élément, c'est en nous qu'il prend naissance quand l'oiseau apparaît. L'émotion qu'il lève est une lueur qui brûle l'esprit : un instant le temps irradie et nous délivre d'une certaine pauvreté de la vie. (VE, p. 60)

Cette expression de « pauvreté de la vie » est quelque peu étonnante dans un texte où les champs sémantiques de l'exubérance et de l'énergie vitale sont développés d'une façon impressionnante. La « pauvreté » qui apparaît ici doit vraisemblablement être rattachée à la vie humaine, à cette idée de l'humanité impliquée par la première personne du pluriel. Alors l'émotion provoquée par l'apparition du martin-pêcheur – où par toute autre manifestation de la « beauté animale » – enrichirait donc l'homme et la vie *humaine*.

Certes, quelques passages de la trilogie donnent à lire un monde humain lui-même plein de vitalité (quelques évocations de la ville, de sa foule et de ses trottoirs encombrés, ou encore des scènes familiales, par exemple, dépeignent un univers humain non affligé de lassitude ou de pauvreté), on retiendra néanmoins que l'ensemble du champ sémantique de l'exubérance se développe autour des animaux, des végétaux et du monde naturel; et l'homme ne s'inscrit que marginalement dans ce réseau de sens.

### *L'animal sauvage*

Les animaux qui font l'objet des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* sont toujours sauvages. Seul l'animal « sauvage », « farouche », « libre », « indépendant » provoque cette émotion esthétique recherchée par le poète et le naturaliste : « Il faut que nous apprenions à jouir de la beauté de l'animal sauvage. En lui tout est léger et tendu à la fois. Pas un instant d'inattention et d'affadissement. L'animal sauvage est une des grandes beautés de cette planète. » (*VE*, p. 167)

La domesticité, pour le peu qu'il en soit fait mention, apparaît comme le revers négatif de cette sauvagerie idéalisée. Ainsi, par exemple, au sujet de la beauté méconnue des canards sauvages, le narrateur précise : « De ces oiseaux on ne connaît souvent que les hybrides alourdis par la domestication. À l'état sauvage pourtant, ce sont des êtres vifs, mobiles, extraordinairement gracieux et doués de maintes subtilités. » (*LO*, p. 197) Ailleurs, dans le récit d'un voyage à Vancouver, le narrateur rapporte sa surprise de trouver en pleine ville de nombreuses Bernaches (récemment introduites dans cette région où elles trouvent difficilement une niche écologique). Puis il commente : « On rencontrait donc ces oiseaux fameux en pleine ville, essayant d'établir leur nid sur les terrains vagues et même au centre des terrains de golf : *un tableau navrant pour qui*

*considère la Bernache comme le symbole de la sauvagerie nordique.* » (LO, p. 236, je souligne)

Deux remarques s'imposent ici à propos du traitement de l'animal sauvage dans le texte de Morency. D'abord, l'animal sauvage est idéalisé dans le discours du narrateur; d'une grande beauté, vif, gracieux, sans « un instant d'inattention ou d'affadissement », il est doté de vertus morales à la hauteur de ses grâces physiques : « Si fin soit-il, l'animal sauvage ne manigance jamais. » (OA, p. 196) Cette idéalisation participe de « la fascination pour l'Autre, en particulier pour l'esthétique et les formes et conditions de vie différentes » (Lüsebrink, 1996, p. 52) et va de pair avec une forme de projection, sur l'animal, de qualités tenues pour déficientes chez l'homme. Le narrateur évoque lui-même explicitement cette façon particulière de poser un regard sur le monde animal; à propos du peu de faveur que rencontre le porc-épic chez la plupart des hommes, il affirme :

Bien sûr, il n'a pas, il n'aura jamais le panache, la couleur, la puissance, la célérité qui nous plaisent tant chez les bêtes sauvages et qui, d'une certaine manière, nous impressionnent, au nom sûrement d'une nostalgie primitive et d'une volonté de puissance que nous projetons inconsciemment sur le règne animal. (OA, p. 177)

Ensuite, on notera que l'animal sauvage – tel qu'il est idéalisé – doit se maintenir à une certaine distance du monde humain. Nous le verrons dans le détail un peu plus loin, l'animal sauvage appartient à un espace (voire à un temps) qui n'est pas tout à fait celui des humains. Que la Bernache – « symbole de la sauvagerie nordique » – se retrouve sur des terrains de golf urbains a donc de quoi être « navrant »; l'idéal sauvage se trouve altéré par un tel rapprochement avec l'espace des hommes; ce rapprochement appelant

quelque peu l'idée de la domestication... et alors les Bernaches de terrains de golf commencent à ressembler aux canards domestiques.

### *Le merveilleux et le fantastique*

La figure de l'animal s'inscrit et se construit aussi parfois dans un champ sémantique qui regroupe les idées de merveilleux et de fantastique. Les termes même de « merveille » et de « merveilleux » émaillent le texte à maintes reprises pour décrire les animaux. Quelques fois, c'est un univers fantastique, féérique ou surnaturel qui est convoqué par les images utilisées par le narrateur pour donner à voir ou entendre les animaux. Ainsi la Bécassine devient « cette fée véloce des milieux humides » (*OA*, p. 32), la Sittelle « un lutin à la queue tronquée et à peine plus robuste qu'un moineau » (*OA*, p. 119); la cigale a l'allure « d'un être venu d'une planète lointaine » (*OA*, p. 146), le colibri, celle d'« un être hybride mêlant en lui l'insecte, l'animal et la pierre précieuse » (*LO*, p. 132); les râles circulant près de la maison du narrateur sont des « visiteurs fantomatiques » (*OA*, p. 33) et la trace laissée par un raton-laveur est « une autre présence insolite de la vie » (*VE*, p. 183), par exemple. Ce lexique contribue à envelopper la figure de l'animal d'une aura d'étrangeté.

Enfin, trois derniers champs sémantiques retiendront notre attention dans la mesure où ils constituent des cadres de référence dans lesquels s'inscrivent de nombreuses figures de style employées pour évoquer les animaux, leurs comportements, leur allure ou leurs sons et leurs chants. Nous ne les détaillerons ni ne les commenterons ici; ils seront examinés dans le sous-chapitre suivant. Nommons-les simplement pour l'instant : d'abord le champ sémantique de la noblesse et de l'aristocratie, puis celui des technologies humaines, et celui de l'évanescence.

### Figures de rhétorique et cadres de référence

La rhétorique occupe une place importante dans les stratégies de représentation de l'Autre. Comme le signale Janet Paterson, « loin d'être autonome, la rhétorique est reliée aux dimensions spatiales, à la description des personnages et même, dans certains cas, à l'énonciation » (2004, p. 34). De ce point de vue, il est difficile dans le cadre d'une analyse littéraire d'isoler les aspects rhétoriques des autres « stratégies discursives opératoires dans la mise en discours de l'altérité » (p. 11-12). Nous avons donc choisi de circonscrire ici notre examen des figures de rhétorique de la façon suivante : nous relèverons les figures de style qui instaurent des rapports de rapprochement ou de distinction entre homme et animal, ainsi que celles qui participent à la construction textuelle de la figure de l'animal d'une façon complémentaire – voire corollaire – à la constitution des champs sémantiques<sup>13</sup>.

De nombreuses comparaisons et métaphores mettent en relation les humains et les animaux dans le texte; la plupart peuvent être regroupées sous la catégorie de *figures anthropomorphiques*. Ces figures de style fonctionnent principalement à l'intérieur de deux cadres de référence distincts : celui de la noblesse et de l'aristocratie, et celui des technologies et objets usuels.

Le cadre de référence de la noblesse et de l'aristocratie sert principalement aux images qui dépeignent l'allure et le comportement des animaux. Dans les banlieues, l'Hirondelle bicolore est « l'aristocrate des oiseaux familiers, tout à la fois distingué, plaisant et farouche » (*OA*, p. 44). Le Jaseur des cèdres est le « vrai gentleman des

---

<sup>13</sup> Nous ne retiendrons pas ici les figures de style ni les cadres de référence qui auront déjà été examinés dans le cadre de l'analyse de l'énonciation et des descriptions d'animaux.

oiseaux » (*OA*, p. 204); les jaseurs manifestent dans leur langage amoureux un « code raffiné de galanteries » (*OA*, p. 214). Le narrateur voit « revenir du sud un oiseau étrangement beau, d'une grâce pleine de noblesse et de sérénité : le Chevalier solitaire » (*OA*, p. 135). Il se rappelle avoir pêché la truite « sous le regard hautain du Prince des lacs » – un orignal (*VE*, p. 211). Il évoque l'« élégance de race » et la « grâce fragile » (*OA*, p. 128 et 129) des maubèches, les « mondanités » des hirondelles (*OA*, p. 53) et remarque que sur la neige, « le Bruant est comme un roi dans la mousse » (*OA*, p. 334). Parfois la métaphore est filée le temps d'un portrait résolument noble :

Le merle est prince par la couleur de ses œufs, par sa prestance sur les pelouses même chiches, prince aussi par le détour rusé de ses voyages vers son nid. Par sa gorge enflammée, il est capitaine-clairon; par le cercle blanc de son œil, scrutateur de constellations, et par son chant, moraliste aux aurores. Le merle est hautain et craintif. Sa noblesse est une confiance qu'il renouvelle. (*LO*, p. 188)

Dans un essai critique portant sur les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, Laurent Mailhot (2005) relève cette dimension aristocratique du monde animal dépeint par Pierre Morency : « La nature est une scène théâtrale », observe-t-il. Puis il ajoute :

La Nature est une *Comédie humaine* et une *Recherche du temps perdu*. Ce monde raffiné est plus proustien que balzacien. [...] On est en tout cas près des arborescences proustiennes avec ces buissons d'aubépines, ces poitrines ornées, ces têtes couronnées, ce poète étrange, ces domestiques qui sont (ou ne sont pas) des valets. (Mailhot, 2005, p. 252-253)

Au terme de son examen des grandes « familles d'animaux<sup>14</sup> » de Morency, des rituels et événements divers mettant en scène les seigneurs, aristocrates, gentlemen, barons et autres personnages raffinés, Mailhot conclut : « Il y a autant de noblesse et de snobisme dans les bois et les battures qu'au faubourg Saint-Germain ou à la Chambre des lords. »

<sup>14</sup> L'emploi fréquent de la majuscule dans le texte pour désigner les espèces animales (par exemple: le Grand Duc, le Bruant des neiges, ou le Grand Héron) contribue à cette impression qu'il s'agit de « grandes familles » animales.

(p. 255) En fait, ce que Mailhot nous fait voir à travers cet examen de l'aristocratie animale de Pierre Morency, c'est à quel point l'ancrage du bestiaire du poète et naturaliste est littéraire, tout empreint d'une culture « classique ». Ses animaux sont non seulement humanisés, ils sont hautement littérisés.

On notera en outre que le cadre de référence de la noblesse et de l'aristocratie met en relation les raffinements du monde animal avec ceux d'*une fraction particulière des hommes*. Ici, la noblesse réfère évidemment à un groupe social institué. Néanmoins l'idée de la noblesse comme disposition d'esprit et valeur morale est convoquée ailleurs dans le texte, lorsque le narrateur affirme que « la bonté [est] la plus rare, avec la noblesse, de toutes les qualités humaines » (*VE*, p. 212-213). D'une manière ou d'une autre, c'est toujours à un groupe restreint que la noblesse renvoie; et l'*ensemble* des humains en demeurent écartés, pendant que le monde animal y est largement associé.

Un autre cadre de référence servant à l'élaboration de certaines images peut être dégagé de la trilogie; celui-ci servant aux figures de style évoquant des sons et des bruits du monde animal. Ce cadre de référence, nous le nommerons : technologies humaines et objets usuels.

Outre les transcriptions de chants d'oiseaux en mots et en phrases, plusieurs images du texte de Morency participent à la traduction de l'univers sonore des animaux. Si les chants les plus mélodieux deviennent des concerts, des refrains ou des petits poèmes ludiques<sup>15</sup>, les sons perçus comme étant moins mélodiques sont rendus par le narrateur par une variété de comparaisons. Car si certains oiseaux sont de véritables musiciens,

---

<sup>15</sup> Les cadres de référence du « spectacle » et des « arts » servant à de nombreuses comparaisons et métaphores évoquant les sons mélodieux du monde animal ont déjà été traités dans le sous-chapitre sur les champs sémantiques; ils ne feront donc pas l'objet d'un examen dans le cadre du présent sous-chapitre.

« [d]’autres, tel le Pinson à queue aiguë, ont mis au point pour s’exprimer un chant qui n’a plus rien à voir avec la musique. Il s’agit d’un chuintement explosif, comparable au décapsulage d’une bouteille de bière. » (*OA*, p. 38) Le Râle de Virginie, lui, caquette « d’une manière rappelant l’ancienne télégraphie sans fil » (*OA*, p. 34) et produit « un étrange cancan pareil au bruit d’une assiette qui oscille avant de s’immobiliser en tremblant sur une table » (*OA*, p. 35). Le Butor d’Amérique émet « un gargouillement guttural, une éructation caverneuse rappelant le bruit d’une pompe ou les coups répétés d’un maillet sur un pieu » (*OA*, p. 37). Enfin, on apprend que le bruit produit par le glissement des piquants du porc-épic est « un froissement rêche qui [...] rappelle le frottement des balais de bruyère sur le ciment » (*OA*, p. 180). Les comparaisons n’émanent pas toujours du cru du narrateur lui-même; ainsi, par exemple, il rapporte qu’une variété de cigales du Japon « ont vu leurs crissements comparés au sifflement de la graisse dans une poêle brûlante » (*OA*, p. 150).

En somme, il semble que les sons d’animaux qui ne sont pas perçus comme musicaux – c’est-à-dire mélodieux, harmonieux, agréables, susceptibles de produire chez l’auditeur humain une émotion esthétique – sont le plus souvent comparés à des sons émanant de la technologie humaine – du simple balai au plus complexe télégraphe.

Par ailleurs, on notera que les figures de style renvoyant aux deux cadres de référence examinés ici fonctionnent à peu près toujours dans le même sens : des éléments animaux sont comparés (ou associés par analogie) à des éléments humains – c’est bien là le propre des figures anthropomorphiques. Les animaux sauvages présentent les caractéristiques de la noblesse humaine. Les sons émanant des bois et des rivages

ressemblent à ceux d'objets utilisés par les hommes; les cadres de référence relèvent toujours d'un univers humain.

Les images fonctionnant dans le sens contraire de l'anthropomorphisme sont beaucoup plus rares dans le texte; les humains ne se voient qu'exceptionnellement comparés à des animaux, néanmoins on peut relever quelques occurrences. Un personnage apparaissant dans *Lumière des oiseaux* fait partie de ces exceptions. Celui que le narrateur appelle « le guide Valleau », qui « passe l'année dans le bois » en Haute Mauricie est un des rares personnages humains dont le narrateur donne une description physique détaillée; ceci n'est sans doute pas étranger au fait qu'à ses yeux, ce guide de chasse et de pêche évoque un oiseau :

Debout contre le flanc d'une camionnette poussiéreuse, se tenait, les bras croisés, un homme petit, maigre, coiffé d'une casquette à très longue visière qui lui donnait l'air d'un oiseau rare<sup>16</sup>.

[...]

Il m'épiait d'un œil malicieux. Quant à moi, je scrutais à la dérobée ce visage vif, jeune, presque imberbe, mais précocement traversé de plissures, où le long nez en bec d'aigle prenait toute la place. (*LO*, p. 44)

Plus encore, le guide Valleau sait imiter le chant d'innombrables oiseaux :

Ce diable d'homme, qui ne devait pas avoir plus de trente ans, malgré sa peau ridée et sa bouche à demi édentée de vieil orpailleur, pouvait, avec sa langue, ses lèvres, sa gorge, ses mains, reproduire le cacardage des oies, le hullement des chouettes et des hiboux, le roucoulement des tourterelles, la musique des pinsons et même le rage si compliqué du Roitelet à couronne rubis... (*LO*, p. 46)

Outre cet homme-oiseau, quelques autres occurrences d'hommes comparés à des animaux apparaissent au fil du texte : un autre guide notamment, un vieil Antillais qui marche allègrement pieds nus sur des sentiers difficiles, ce qui fait dire au narrateur :

---

<sup>16</sup> Si l'expression « oiseau rare » ne renvoie pas, littéralement, à un oiseau, la suite du texte confirme cette acception.

Ses souliers, il les avait façonnés lui-même. Une soixantaine d'années de marche avaient formé sous ses larges pieds une succession de couches cornées constituant une semelle épaisse et souple. Qu'il faille dans la vie une bonne paire de chaussures, je ne doute pas qu'il eût été le premier à le confirmer. Mais il n'est pas donné à tout le monde de sécréter ses propres semelles, comme le cerf produit ses bois, le cheval ses sabots. (*VE*, p. 141)

Et ailleurs dans *La Vie entière*, au cours du récit d'un voyage de pêche, le narrateur rapporte, à propos de son ami et compagnon de pêche : « Avec la précision déliée d'un animal habile à chasser entre deux eaux, il maniait l'aviron en faisant autant de bruit qu'une truite croisant sous les nymphéas. » (*VE*, p. 209)

Ces figures de style dépeignant des humains en référant aux animaux constituent des exceptions dans la trilogie. Notons que dans les trois exemples relevés ici, les personnages humains comparés à des animaux présentent la même caractéristique de se trouver à leur aise dans un environnement naturel – dans les bois de la Haute-Mauricie, dans les sentiers accidentés de la forêt tropicale des Antilles, ou sur les eaux des lacs laurentiens. De plus, ce sont des aspects physiologiques, ou le fait que ces hommes soient dotés d'une faculté d'adaptation à l'environnement, qui donnent lieu à des comparaisons et associations avec des animaux. Tout se passe comme si, quand les hommes sont à leur aise dans la nature, quand physiquement ils vivent et se meuvent avec aisance dans un environnement naturel, ils le sont, ils le font, comme des animaux. Dans le texte de Morency, l'animal est du côté de la nature; et les exceptionnels hommes-animaux apparaissent comme les plus confortables des hommes dans cette nature.

En plus des nombreuses figures anthropomorphiques, un autre type d'image est utilisé à quelques reprises pour évoquer les animaux : l'abstraction. « L'abstraction est un type de métonymie qui consiste à désigner un objet ou un phénomène par une qualité

abstraite. » (Suhamy, 1981, p. 46) Ces figures s'associent dans le texte aux champs sémantiques de la transparence, de la légèreté, de la lumière, de l'insaisissable, de l'évanescence, de la furtivité, pour parfois suggérer une certaine désincarnation des animaux – qui contraste avec l'insistance des descriptions physiques. Ces représentations abstraites des animaux apparaissent ponctuellement dans les moments lyriques du discours, et participent à cette rhétorique du mystère dont nous avons fait mention plus tôt.

Dans *L'œil américain*, à propos d'une de ses expériences avec les râles, « ces énigmes emplumées », ces « oiseaux qu'on ne voit jamais! » (*OA*, p. 33), le narrateur raconte :

Et alors, je sentis qu'il s'approchait! Je ne voyais aucune forme, je ne décelais aucun mouvement dans les hautes herbes. Je savais seulement qu'au cœur de la végétation serrée du marais une présence existait. Tout à coup je flairai<sup>17</sup> qu'il était là, à moins d'un mètre, mais je ne distinguais rien. Ou plutôt si. Je devinais une furtivité discrète, je pressentais une nuance de frottement, un peu comme si on passait une ouate sur une toile d'araignée. J'exagère à peine. Il était bien là, tout proche, le Râle de Virginie, mais il restait invisible. (*OA*, p. 35)<sup>18</sup>

Cet oiseau énigmatique dont on ne perçoit qu'une « furtivité discrète » fait partie de ces « présences insolites » participant à « l'émanation sonore des marais » (*OA*, p. 38). Ainsi,

---

<sup>17</sup> Notons que le verbe « flairer », dans une première acception, renvoie à un comportement animal qui consiste à « discerner, reconnaître ou trouver par l'odeur ». Dans une seconde acception, le même verbe, au sens figuré, signifie « discerner par intuition » (dictionnaire Petit Robert). L'usage de l'expression « je flairai » dans le passage ci-haut évoque donc à la fois une réalité animale et une réalité abstraite. Soulignons que l'usage d'une terminologie qui associe l'humain à l'expérience animale, comme c'est le cas ici avec l'expression « je flairai », est exceptionnel dans l'ensemble de la trilogie.

<sup>18</sup> Ce passage relatant la manifestation intense mais presque intangible d'un râle rappelle un moment du texte « Un petit bois » dans lequel le narrateur raconte la mystérieuse visite d'un poète imaginaire venu le fréquenter durant l'été suivant le décès d'une amie écrivaine: « Un soir tranquille de juillet, je reçus une visite. Non, ce n'était pas une personne réelle, c'était comme l'ombre d'une présence, un souffle, quelque chose d'impalpable et pourtant de très expressif. » (*LO*, p. 63)

l'animal quelque peu désincarné par la rhétorique du narrateur s'inscrit également dans un réseau de sens du fantastique, de l'étrange.

À plusieurs reprises dans la trilogie, c'est sous le simple vocable « présence » que sont évoqués les animaux. L'histoire intitulée « Chez les oiseaux » se termine par un commentaire sur le secret des « présences » perçues lors des expéditions dans la nature (*LO*, p. 24). Une histoire de *La Vie entière* porte le titre de « Présence »; le narrateur y raconte ceci :

Me vient alors cette aventure : le temps soudain irradie, se contracte et m'infuse de ce saisissement qui emplit à la fois le corps et l'esprit. Que se passe-t-il?

C'est une présence. À une vingtaine de mètres, un oiseau est là. Il n'est pas perché. Il ne se déplace pas. Il ne chante pas. Il est là tout simplement, en suspens au milieu de l'air. En bougeant les ailes avec cette lenteur que l'on voit dans les ralentis au cinéma, il fait du surplace, il effectue ce que les connaisseurs appellent le « vol en Saint-Esprit ». (*VE*, p. 52)

Cette description présente les caractéristiques d'une expérience mystique; à quelques mots près, ce sont ceux utilisés pour rapporter des « apparitions ». Même l'explication concrète de cette apparition d'une présence aérienne aux allures surnaturelles comporte une référence désincarnante : l'oiseau vole comme le Saint-Esprit.

L'animal subit encore un traitement abstraitif, mais d'une façon différente, dans un passage consacré au chant des grives et à sa capacité à émouvoir l'auditeur humain :

Nous sommes en réalité si dépourvus quand vient le temps de dire ce que nous éprouvons face à l'univers. Nous ne savons pas très bien qui nous sommes dans cette organisation dont le secret nous échappe. L'oiseau, lui, est incarnation sonore de l'espace; sa musique est elle-même espace, elle en traduit sur-le-champ toute la complexité. C'est tout à coup l'espace entier qui nous envahit; nous devenons l'intérieur de l'espace où résonne le chant de l'oiseau. (*LO*, p. 114)

Ici, non seulement l'oiseau se voit attribuer un caractère abstrait (il est « incarnation sonore de l'espace ») mais l'homme, dans une expérience partagée avec l'oiseau, parvient

à une expérience abstractive (et devient « l'intérieur de l'espace où résonne le chant de l'oiseau »). Une logique semblable opère dans un passage au sujet du Grand Héron : « Jouir du Grand Héron suppose qu'on devienne soi-même Grand Héron, ou mieux : touffe de roseaux, branche immobile, reflet des présences minérales. » (*LO*, p. 50-51)

On voit, dans les derniers passages cités, comment la rhétorique de l'abstraction – de la désincarnation, de la dématérialisation – va de pair avec une rhétorique du mystère, avec une certaine mystique de la nature. En fait, dans l'ensemble de la trilogie, l'humain et l'animal – et toute la nature vivante – s'inscrivent ponctuellement dans le cadre d'une immatérialité, voire d'une spiritualité. Si dans les exemples retenus ci-haut les animaux se voient désincarnés et abstraits par les procédés rhétoriques, il en est d'autres où c'est l'homme qui apparaît implicitement dématérialisé – et c'est au contact de la nature qu'il peut prendre « consistance » : « Notre présence aux choses, présence volontaire plus que passive, nous rendrait-elle de ce fait plus réels, plus consistants? Je le crois. Si la batture, dans les premiers temps, m'a donné une leçon, c'est bien celle-là. » (*OA*, p. 30-31) Ainsi les humains gagneraient en « réalité », en « consistance » par leur présence active, leur attention soutenue, aux choses du monde naturel.

Dans cette nature telle que représentée par Morency, les animaux, de manière générale, semblent bien concrets (faits de plumes, de poils, d'organes sensoriels, de cris, de chants, de mouvements...) mais aussi, parfois, ils deviennent présences furtives, aériennes, invisibles, insaisissables, quasi immatérielles. Si rien de concluant ne peut être dégagé ici des rapports entre les termes d'humanité, d'animalité, de matérialité et d'immatérialité, on peut néanmoins observer que se dessine dans la trilogie une dichotomie conceptuelle matériel/immatériel (déclinée parfois en : matériel/spirituel et

corps/esprit) et que, dans une certaine mesure, la représentation des rapports humain-animal se développe à l'intérieur de cette dichotomie; on peut aussi remarquer que l'expérience humaine au contact du monde animal peut se faire expérience mystique, spirituelle.

### **Éléments d'onomastique**

Outre les manières de décrire, d'évoquer et d'imager l'animal, les façons de le *nommer* nous renseignent également sur la construction de son altérité. Pour ce qui nous intéresse ici, nous retiendrons un aspect particulier de la trilogie en matière d'onomastique : le texte met en évidence à plusieurs reprises le caractère relatif – et relationnel – de la dénomination des animaux. Cette caractéristique est mise en valeur dans de nombreux passages où il est question de différents noms qu'un animal se voit attribuer selon l'approche choisie et le contexte où l'on s'y réfère. Ainsi par exemple, l'appellation latine utilisée pour la classification scientifique « *Lepus americanus* », la désignation officielle francophone « Lièvre d'Amérique » et le nom communément utilisé de « lièvre variable » renvoient tous à la même espèce de lièvre (*OA*, p. 293). Ces modalités langagières révèlent déjà une part de la relativité et de la relationnalité qu'exprime le choix d'un nom. Mais c'est dans le passage d'un espace géographique et culturel à un autre que les changements de noms laissent le mieux entendre la voix des hommes qui nomment, voix qui porte un point de vue particulier, des préoccupations propres, une attention portée à certaines caractéristiques de l'animal à nommer... Par exemple, dans *L'œil américain*, on apprend que le mot inuit *Amauligak* désigne un oiseau nichant dans l'Arctique :

En français, *Amauligak* a plusieurs noms. On l'appelait autrefois : « moineau blanc », « oiseau blanc » ou « oiseau des neiges ». Il y a quelques années, les spécialistes l'ont décoré du nom – trop sophistiqué – de Plectrophane. Ce n'est que récemment qu'on l'a rebaptisé d'un vocable plus simple : Bruant des neiges. (*OA*, p. 332)

Si les divers noms ici listés renvoient aux espaces arctiques où niche l'oiseau, l'autre nom populaire d'« ortolan<sup>19</sup> d'Amérique », que les premiers colons français à s'établir au Québec lui ont donné, fait allusion au goût délicat de sa chair. (*OA*, p. 335)

Dans *Lumière des oiseaux*, on précise que c'est son cri d'alerte qui a valu au Moqueur chat son nom français et son appellation anglaise de *Catbird*. Les Indiens Chippewyans nomment le même oiseau *Mama Dive Bineshi*, « ce qui signifie en leur langue : l'oiseau qui crie de chagrin et de douleur » (*LO*, p. 78). Les divers noms du Goglu sont également discutés :

Il s'agit d'un nom populaire qui s'est imposé au Québec, supplantant celui d'Ortolan de riz qu'on cherchait encore à lui donner au début du siècle et qui est tout à fait impropre. Le mot « goglu », déformation de « goguelu », est un vieux mot dialectal qui signifie dans certaines régions de France : fanfaron, présomptueux, ou bien : plaisantin, hâbleur. Ces diverses significations ont sans doute été renforcées par le chant lui-même, plus précisément par les deux premières syllabes glougloutantes, sorte de *guing-gong*, avec lesquelles le Goglu amorce sa ligne musicale. Son nom anglais est Bobolink. Étrangement c'est sous ce vocable que le connaissent les ornithologistes de France. (*LO*, p. 118-119)

Durant ses migrations à travers l'Amérique, le même oiseau recevra encore d'autres noms. D'abord, dans le sud des États-Unis :

Leur nom de Bobolink, qu'ils portent encore dans les États du Nord, vient lui aussi de muer. On les appelle maintenant : Ricebirds (oiseaux de riz). Au siècle dernier, les paysans de la Caroline du Sud maudissaient ces volatiles qui survenaient en volées considérables dans leurs rizières. (*LO*, p. 126)

---

<sup>19</sup> L'ortolan est une variété différente de Bruant, qui vit en Europe méridionale, et dont la chair est très estimée.

Puis plus au sud, en Jamaïque : « Là, incidemment, le Goglu adopte un nouveau nom. Il est si dodu, si replet de grasses graines, si recherché comme chair à ragoût, que les Jamaïcains l'ont très vite gratifié du nom de "Butterbird" » (*LO*, p. 127).

Dans *La Vie entière*, ce sont les différents noms du Raton laveur qui occupent le narrateur de l'histoire intitulée « Masque » :

Bien drôle d'animal, en effet. Même son nom, en français, a quelque chose d'inapproprié. Est-ce un petit rat? Il n'a rien qui le relie au monde des rongeurs. Dans certaines régions du Québec, on l'appelle encore : chat sauvage. Mais, à y regarder de près, on voit bien que l'animal n'a de parenté avec les chats que par ses dimensions et ses moustaches. Si l'on considère cette fois son nom anglais, que trouvons-nous? Que Raccoon vient de l'algonquien *arrakun* qui signifie : celui qui gratte avec ses pattes. (*VE*, p. 173)

C'est finalement le nom que lui avaient donné les Indiens Sioux qui retient l'attention du narrateur : *wica*, « [ce] qui veut dire : celui qui a des mains d'enfant » (*VE*, p. 174-175).

Dans la conclusion, cette appellation est reprise sous la forme d'un nom propre; et l'animal prend alors une dimension fantastique : « Toujours je m'arrête et toujours j'admire ce fin travail de ciselure naturelle, la main de Wica, imprimée là comme une autre présence insolite de la vie. » (*VE*, p. 183)

Plus loin dans *La Vie entière*, une histoire naturelle introduit un oiseau en déployant la variété des appellations qu'on lui a assignées :

Vous le connaissez sous des noms divers et chacun de ces vocables lui rend justice : petit caporal, caporal aux ailes rouges, commandeur des grèves. Survole-t-il l'Amérique anglaise, il devient Redwing Blackbird. Parvient-il plus au sud encore, le voici nommé « chirriador », ce qui veut dire : grinçant, piailleur. Comprendons que là où les oiseaux multicolores sont légion, il est normal que le répertoire vocal surtout ait attiré l'attention. Sous nos climats plus rudes, la couleur rouge chez les oiseaux séduit, émerveille : voilà donc nommé le Carouge à épaulettes. (*VE*, p. 187-188)

Le narrateur souligne ici que les noms donnés par l'homme aux animaux révèlent ce qui impressionne dans un lieu, une culture et des circonstances données. Un peu comme le fait la configuration formelle des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, certains aspects du texte concernant la dénomination des animaux mettent en évidence la dimension construite de l'Autre. Des noms différents désignent les mêmes animaux, chacun insistant sur des caractéristiques perçues ou projetées par l'homme chez l'animal. En attribuant tel ou tel nom, l'homme impose, dans une certaine mesure, un imaginaire particulier à chaque animal, façonnant la perception qu'on en aura : un raton qui lave sa nourriture ou une petite bête aux mains d'enfant, des Ricebirds insatiables qui dévastent les rizières ou des Butterbirds dodus et succulents, des Hirondelles des granges familières des paysages ruraux, des Grillons du foyer qu'on accueille volontiers dans les maisons, des Grives des bois qui surprennent le promeneur urbain – « Oui, une grive des bois en pleine ville, tu te rends compte! » (OA, p. 17)

Pour terminer cet examen des questions d'onomastique dans la trilogie de Morency, nous signalerons la très faible présence (voire la presque absence) de désignateurs qui incluraient à la fois animaux et humains. Les animaux sont désignés le plus souvent par leur nom d'espèce, celui de la famille ou du genre auxquels ils appartiennent, les noms vernaculaires et particuliers qu'on leur attribue, les vocables « animal », « présence ». En outre ils sont évoqués, nous l'avons vu lors de l'examen des champs sémantiques, comme des artistes souvent, parfois comme des créatures fantastiques ou insolites... Ces diverses désignations – à part celle d'artiste, qui renvoie aussi à des humains dans le texte – leur sont réservées exclusivement. Lorsqu'on cherche dans la trilogie des expressions qui désigneraient à la fois humain et animal, on remarque combien celles-ci se font rares –

quasi absentes. Un passage de *Lumière des oiseaux* laisse deviner une sorte de communauté des vivants à laquelle, on peut supposer, participent ensemble les humains et les animaux, tous énergisés par la chaleur de l'été dans la ville de Québec :

Loin au-dessus de la capitale, les légers oiseaux nocturnes faisaient bombance de moustiques en lançant des appels qui, aurait-on dit, rejoignaient dans tous les sens d'autres cris aériens pour exprimer cette étrange énergie que la canicule allume dans *tout ce qui vit* à Québec. (p. 99, je souligne)

En outre, un seul texte fait référence à l'humain en tant qu'espèce animale. Dans l'histoire intitulée « Le curieux avantage de vivre dans un pays froid », qui clôt *L'œil américain*, le narrateur s'intéresse, entre autres choses, aux stratégies d'adaptation au froid de certains animaux. Puis il conclut :

En somme, *l'espèce humaine seule, parmi les animaux à sang chaud, est privée d'une protection épidermique naturelle contre le froid. Le froid fut donc, pour le premier homme, le grand problème à résoudre. Comme le dit si bien Pierre Deffontaines : « La lutte contre les hivers allait être un des principaux fronts de bataille de la caravane humaine. » C'est de cette lutte sans doute que naquit l'invention du feu et que du feu, avec la chaleur, vint une lumière qui est, encore aujourd'hui, notre espoir.* (p. 355-356, je souligne)

Il est notable que cette occurrence singulière de « l'animal humain » soit intégrée à un passage qui se tourne graduellement vers une dimension plus abstraite, plus spirituelle de l'existence humaine que la lutte contre le froid. Le texte passe rapidement de la chair animale « privée de protection épidermique » à « une lumière qui est [...] notre espoir »; de l'immanence à la transcendance.

L'humain et l'animal sont donc presque toujours désignés par des termes et des expressions qui les excluent mutuellement; les rares exceptions ne suffisent pas à instaurer dans le texte l'idée d'un référent commun. Au final, donc, sur le plan de la

désignation, l'homme reste essentiellement distinct de l'animal dans la trilogie de Morency.

### **L'espace, les animaux et les hommes**

Dans son essai sur les figures de l'Autre dans le roman québécois, Janet Paterson signale que « l'espace est une autre stratégie capitale pour marquer l'altérité d'un personnage. Il est en fait difficile de penser à un personnage Autre qui n'est pas associé à une spatialité distincte de celle du groupe de référence » (2004, p. 29). L'auteure soutient que les « dimensions spatiales » « surdétermin[en]t [...] la production de l'altérité » (p. 30). L'examen de l'inscription de la figure de l'animal dans l'espace révèle en effet que dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, la spatialité (et parfois même une temporalité y étant associée) marque l'altérité de l'animal.

D'abord il apparaît que le rapport qui s'installe dans l'ensemble de la trilogie entre l'humain spectateur et l'animal comme faisant partie des spectacles de la nature implique un partage particulier de l'espace : l'animal occupe en quelque sorte la grande scène naturelle tandis que l'homme, lui, occupe le *theatron*, mot qui, chez les Grecs, désigne le lieu d'où l'on regarde. Ce départage des espaces les distingue par le fait même : l'animal est immergé dans la nature; l'homme s'en trouve en retrait, en surplomb.

Certains passages des *Histoires naturelles* posent explicitement un écart important entre le monde des humains et celui des animaux. Par exemple, commentant une expérience particulière avec des oiseaux de la batture, le narrateur affirme :

[Cette expérience] m'a permis de frôler la vérité intime de l'oiseau, qui est un être libre, indépendant, farouche, c'est-à-dire insensible aux caprices du premier venu, parce qu'il évolue dans un réel qui coïncide avec le nôtre sans y être tout à fait pareil. (OA, p. 35, je souligne)

Les qualités de l’oiseau associées à son état sauvage s’articulent ici avec une spatialité distincte et empreinte de mystère pour construire une figure animale marquée par l’altérité.

À cette spatialité distincte de l’animal est parfois associée une temporalité particulière. Ainsi, à la fin de l’histoire intitulée « Un autre monde dans le nôtre », le narrateur propose cette réflexion au sujet des oiseaux des marais :

Je sais que le promeneur évite d’ordinaire les marais d’eau douce ou d’eau salée. Et pourtant ces endroits sont les survivances d’une époque lointaine. Il y a soixante-dix millions d’années, les râles, par exemple, fréquentaient les mêmes milieux qu’aujourd’hui. D’où l’impression renouvelée de faire un mystérieux voyage dans le temps quand on circule à proximité d’un marais. S’il y a un autre monde dans le nôtre, c’est là qu’il se trouve. (*OA*, p. 39)

Un autre passage de *L’œil américain* évoque ce temps archaïque associé au monde animal. Après avoir observé une Buse à épaulettes rousses, le narrateur se rappelle une phrase de Simone Jacquemard :

*Pour le promeneur, cette apparition rare, qui le rend à des temps anciens où le monde déployait ses espaces inhabités, cette apparition qui communique au paysage un frémissement grandiose, a le caractère d’une initiation.* (*OA*, p. 271)

Dans les deux derniers extraits cités, c’est manifestement à un monde d’avant l’homme – les espaces et le temps d’avant l’humanité – que sont associés les animaux. Et l’homme qui tente d’approcher cet univers fait une expérience mystérieuse, voire mystifiante.

Ailleurs, dans *Lumière des oiseaux*, la temporalité distincte et mystérieuse associée à l’animal s’allie à une certaine idéalisation de la manière animale d’occuper et d’habiter

l'espace. Un éloge des nids d'oiseaux est livré par l'intermédiaire d'un personnage imaginaire que le narrateur nomme Dachou :

« Tu as devant toi une des merveilles du monde sensible. Seras-tu assez simple pour en admirer la complexité? L'oiseau est un être libre et complet. Sa pauvreté est sa richesse. Il traverse les continents, il connaît la figure des terrains et le dessin des constellations, il trouve seul sa nourriture, il chante, il construit. Avec quelques brindilles, des bouts d'herbe sèche, il élabore en moins d'une semaine une œuvre solide, légère, aérée, convenant parfaitement à ses besoins. Cette construction, il sait où la poser pour la rendre secrète, il a appris comment l'attacher pour qu'elle résiste aux forces qui soufflent. Crois-moi : l'admirateur du nid des oiseaux sera comblé, mais jamais rassasié. *Règne ici le mystère des formes d'origine qui nous dévoilent sans l'expliquer le monde d'avant, où les frontières entre le dedans et le dehors étaient plus ténues.* La Vie n'a-t-elle pas trouvé le moyen d'alléger encore plus l'oiseau en lui permettant de faire ses petits hors de son ventre? Soyons assez légers pour comprendre. » (LO, p. 65-66, je souligne)

Plusieurs éléments importants apparaissent dans cet éloge. D'abord on remarquera encore une fois ce « monde d'avant », cette temporalité mystérieuse et ancienne attachée à l'animal. Dans ce monde des origines, « les frontières entre le dedans et le dehors étaient plus ténues »; cette affirmation laisse entendre une des dichotomies qui caractérise le rapport de l'humain à l'espace dans la trilogie : l'homme est *dedans* (dans ses maisons, ses retraites, ses villes, en lui-même aussi, absorbé par ce qu'il appelle intériorité) pendant que la vie animale et végétale foisonne *dehors*. On se rappellera à ce propos la longue énumération déjà citée qui déployait l'exubérance naturelle (OA, p. 22-23), et qui était introduite ainsi : « Tout a été découvert, sommes-nous portés à penser dans nos moments de lassitude. *Pendant ce temps-là, dehors, une exubérance à chaque seconde se renouvelle, [...]* » (OA, p. 22, je souligne). Et les premières pages de la trilogie exhortent à « sortir de soi » pour « aller à la rencontre des choses » (OA, p. 20) qui se déploient partout dans la richesse du monde naturel. Les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*

s'ouvrent donc sous le signe de cette dichotomie dedans/dehors où l'homme « intérieur » tente d'approcher la nature « extérieure », où se meuvent les animaux.

Découlant directement de cette opposition dedans/dehors, se développe dans le texte le motif de l'*abri*; dans l'éloge des nids d'oiseaux, on retrouve l'essentiel de ce qui circule dans l'ensemble de la trilogie à ce propos. L'oiseau est l'animal de prédilection qui alimente le discours sur l'abri (ainsi que sur l'occupation de l'espace en général). Il fait l'objet d'un discours idéalisant; sa façon d'habiter l'espace – en voyageant lors de ses migrations, ou en élaborant la petite retraite où il nichera – devient modèle de légèreté, de liberté, offert au regard admirateur de l'homme.

Si une bonne part des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* naissent d'excursions dans « la grande nature », dans le jardin, ou parfois dans la ville, le narrateur se situe souvent – explicitement, au cours de ses récits – dans quelques abris particulièrement prisés : le chalet sur la batture, la petite cabane dans le bois, la pergola entourée de moustiquaires, qui constituent alors autant de *theatrons*, de postes d'observation. Ces « retraites légères », ces « refuges » occupent une place importante dans les histoires naturelles de Morency. Toutes tendent à cette légèreté admirée chez l'oiseau. Le narrateur présente le chalet sur la batture en ces termes :

Ce lieu, riverain du Saint-Laurent, où voici déjà longtemps j'ai aménagé une retraite légère, maisonnette de bois posée sur pilotis, j'aurais pu le nommer *Les Rigolets* à cause des fins ruisseaux qui traversent la grande batture recouverte deux fois par jour par la marée. [...] Mais je n'ai rien baptisé. Il me plaît assez que ce petit ermitage soit privé d'identification. De la sorte il n'est pas figé sur ses assises, il peut à tout instant se détacher, il vogue, je vogue avec lui, sans trop de liens avec la pesanteur, dans le peu de temps qui m'est donné pour effectuer mon passage sur la terre. (*LO*, p. 20-21)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Cette description du chalet évoque aussi, on l'aura remarqué, l'image de la navigation – associée à celle de l'explorateur.

Dans *La Vie entière*, plusieurs pages sont consacrées à la description détaillée de « la cabane des poètes » découverte par hasard lors d'une promenade. Ce « petit lieu tout dérobé, tout replié sous les arbres » (*VE*, p. 112) a quelque chose d'un nid d'oiseau; minuscule et raffiné, caché dans le secret d'une abondante végétation. Cette retraite fait l'objet d'un discours admiratif et enthousiaste, et s'ajoute à la série des abris légers qui jalonnent l'espace des *Histoires naturelles* et qui semblent répondre à l'exhortation du poète imaginaire cité plus tôt :

« Si tu ne peux te passer de maison, fais au moins en sorte qu'elle soit aussi légère que verchère sur le fleuve. Construis pour ouvrir. Pense à ta maison comme à un être fait pour laisser couler en lui la vie et finalement couler avec elle. Sois le capitaine de ton bâtiment, car tout bâtiment exige qu'on le gouverne parmi les vents de la réalité. Mais sois un capitaine ailé, aussi léger que le voyageur qui traverse une ville sans désir d'enracinement. » (*LO*, p. 63)

Un autre aspect du motif de l'abri peut être dégagé. Dans un effort humain pour sortir et aller à la rencontre du monde naturel, les abris deviennent « poreux » ou « transparents ». Deux éléments spatiaux récurrents dans le texte vont dans ce sens : la pergola de moustiquaires et la fenêtre. Le narrateur est fréquemment mis en scène aux abords de ces abris à la fois fermés et ouverts sur la grande nature. La pergola entourée de moustiquaires donne lieu à ce dialogue entre le narrateur et un visiteur :

- Alors, mon cher, c'est ici que tu te mets en cage?
- Rien de mieux, pour avoir des oiseaux, que de les laisser libres et de se mettre soi-même un peu en cage, comme tu dis si bien. Mais cet abri est mieux qu'une cage, c'est un bathyscaphe.
- Quel rapport avec le sous-marin du professeur Piccard?
- Il nous permet de plonger<sup>21</sup> longuement au cœur de la verdure foisonnante et d'en observer plus à l'aise les habitants. [...] (*LO*, p. 306)

---

<sup>21</sup> Cette idée de l'humain qui « plonge » au cœur des réalités vivantes pour les explorer est récurrente et elle devient même un leitmotiv dans le texte « Époque », où le narrateur cherche à définir son siècle : « Nous avons vécu, me souffle une voix venue de loin, dans un temps témoin de toutes les plongées. » (*VE*, p. 98) La suite du texte consiste en une longue énumération des diverses « plongées » de l'homme du vingtième siècle qui constituent autant d'explorations scientifiques ou artistiques du monde vivant.

Dans ce dialogue – à l’instar des discours sur les nids et les maisons cités précédemment – l’abri doit permettre « l’exploration » du monde. Il marque l’*écart* entre l’homme et l’univers naturel en même temps qu’il est un outil humain (outil de protection, d’observation et de camouflage dans une certaine mesure) pour *approcher* cette nature.

La fenêtre joue un rôle semblable dans l’espace des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Le narrateur se poste régulièrement à sa fenêtre : « Souventes fois, devant la fenêtre qui me sépare de ma batture herbeuse, je lève le regard vers les Laurentides et je le laisse glisser sur le dos des plus lointaines montagnes. » (*OA*, p. 43) Encore ici, l’homme est à la fois abrité, dans un espace intérieur qui lui est propre, et en contact avec l’univers naturel, là dehors :

J’étais donc l’autre jour assis devant la grande fenêtre. Sur toute l’étendue du marécage, une confrérie de plusieurs milliers d’oies sauvages participaient à leur festin de scirpe, les unes enfouissant la tête entière dans la vase pour rompre les racines, les autres jacassant et déambulant en se dandinant, [...] (*LO*, p. 226)

Tout cela, depuis la fenêtre, forme un « spectacle » des plus émouvants. Parfois, le spectacle animal prend l’allure d’un récital, et l’abri humain a quelque chose du théâtre – comme c’était le cas dans l’histoire intitulée « Tendrement grognent les clowns » examinée plus tôt :

[...] nous dînions en famille dans la pergola de moustiquaire qu’un ami avait nommé « le bathyscaphe » puisqu’elle nous permettait, durant la saison des moustiques, de rester pour ainsi dire plongés, sans inconfort, en pleine nature bourdonnante. À deux pas de l’abri pousse un thuya de bonne stature dont les branches viennent frôler la toiture de toile. Ce soir-là, donc, à l’heure où monte la pénombre, arriva un Moqueur chat qui choisit pour se percher l’une des branches dégarnies. Je le vis tourner la tête dans tous les sens, je le vis essayer des poses comme s’il choisissait l’angle le meilleur. Finalement il abaissa sa queue sous son

corps, contre la fine branche, il ouvrit grand son bec noir et déroula avec ferveur, pendant plusieurs minutes, son chant discontinu.

Jamais autant que ce soir-là je n'avais assisté à un tel débordement musical chez un Moqueur chat. Le plus remarquable de cette histoire, c'est que l'oiseau, à la même heure tous les soirs jusqu'à la fin de la saison des nids, revint sur la même branche nous offrir un récital qui à chaque fois nous sidérait par sa longueur et sa limpidité. (*LO*, p. 82-83)

En somme, en ce qui concerne la dichotomie dedans/dehors ainsi que le motif de l'abri, on retiendra que l'humain apparaît le plus souvent dans des espaces « intérieurs », protégés, alors qu'à « l'extérieur » se déploie la grande nature au sein de laquelle vivent les animaux. Dans un effort pour approcher et pour explorer le monde naturel, les abris de l'homme se font légers, transparents, poreux... L'abri idéalisé s'inspire du nid de l'oiseau, de la légèreté et de la mobilité de l'oiseau même. L'abri s'apparente aussi, selon le cas, au vaisseau de l'explorateur ou à la loge de théâtre; le rapport de l'observateur vis-à-vis une nature à découvrir, ainsi que le rapport du spectateur devant les spectacles du monde naturel émanent de la mise en scène dans le texte de tels espaces.

Un autre aspect des rapports de l'homme et de l'animal à l'espace ressort de la trilogie de Morency. L'espace sauvage, « la grande nature sauvage », apparaît comme le principal lieu auquel appartiennent les animaux des *Histoire naturelles*. Cela peut sembler aller de soi. Pourtant, plusieurs animaux peuplent aussi les villes, les jardins et les cours, les banlieues... Ces « visites » animales dans le monde des humains n'affectent en rien le caractère sauvage attribué aux animaux; ceux-ci demeurent indépendants, libres et farouches mais, à l'instar des pigeons d'un texte de *L'œil américain*, ils font parfois aux humains « l'honneur de leur familiarité » (*OA*, p. 239).

L'histoire intitulée « Des bisets sur le bitume » s'attache particulièrement à « raconter la vie sauvage dans la ville » (*OA*, p. 231). Il y est question de quelques

animaux s'étant particulièrement bien adaptés aux environnements urbains. En plus d'informations sur les oiseaux ayant appris à tirer avantage des édifices urbains, cette histoire comporte plusieurs anecdotes qui ont toutes ceci en commun : la visite ou la compagnie de l'animal dans la ville sont relatées avec émotion. Parfois l'émotion est liée à la surprise de voir surgir l'animal dans la ville, comme ici :

Le 8 juin 1980, j'étais, *en pleine ville*, en train d'écrire sur le Viréo aux yeux rouges. [...] Croyez-le ou non, le Viréo était là, dans le grand chêne dont les branches, sans l'écran des vitres, me frôleraient presque la nuque. Je me souviens de l'émotion qui m'habitait à ce moment-là : je me suis senti infiniment encouragé dans mon travail, comme si le visiteur venait me lancer un clin d'œil de complicité secrète. (*OA*, p. 230, souligné par l'auteur)

La présence d'un orignal dans la ville cause elle aussi beaucoup d'émoi : « À midi, en sortant prendre l'air, j'apprends que ma voisine, assise dans son jardin, avait failli mourir d'effroi en voyant un énorme orignal surgir au-dessus de la clôture et atterrir dans le jardin à un mètre de sa chaise longue. » (*OA*, p. 231-232) L'étonnement et l'émoi qui s'expriment dans ces anecdotes rappellent les premières lignes du texte qui ouvre la trilogie : « Écoute! – Je n'entends rien. – Là, dans les sapins, derrière la maison blanche. – C'est un oiseau qui chante? – Une grive des bois. – En pleine ville? – Oui, une grive des bois en pleine ville, tu te rends compte! » (*OA*, p. 17) On le voit, ici, l'onomastique surdétermine l'association entre l'animal et un univers naturel.

Parfois l'émotion est engendrée par la perception d'un rapport privilégié à l'animal, comme c'est le cas dans l'anecdote au sujet du vieillard qui donne des morceaux de pain à des pigeons dans un parc urbain :

Je vous dirai enfin pourquoi j'aime les pigeons. Parce que je garde en mémoire plusieurs petites scènes qui mettent en présence oiseaux et êtres humains. Je revois ce petit parc situé en plein centre-ville de Montréal. Sur un banc est assis un homme qui ne doit pas avoir beaucoup d'occasions de plonger en pleine

nature<sup>22</sup>. Il tient sur ses genoux un sac contenant des morceaux de pain. À ses pieds, quelques pigeons lui font l'honneur de leur familiarité.

À bien observer le visage de ce vieillard, on devine que circule en lui quelque chose de léger et de grave, une chaleur peut-être. S'agit-il de ce mélange grisant de crainte et d'exaltation qui nous visite quand l'animal sauvage se rapproche de nous? La confiance fait toujours exulter. (*OA*, p. 239-240)

Cette *familiarité* de certains animaux sauvages qui s'approchent des hommes n'est pas *domesticité*. Le narrateur précise en effet au sujet des pigeons : « En fait, les pigeons qui volent au-dessus de nos têtes, en ville, se sont très peu éloignés du type sauvage qu'on rencontre encore sur certaines falaises des côtes européennes. » (*OA*, p. 238) Dans *L'œil américain*, le narrateur relate ses expériences familières avec un « couple d'hirondelles bicolores qui viennent nicher dans la petite cabane blanche et verte » qu'il installe près de chez lui (*OA*, p. 44). Après avoir décrit une scène où les hirondelles vont chercher avec leur bec des plumes blanches que l'ornithologue tient pour elles entre ses doigts, il précise :

Ce genre de délicatesses, l'Hirondelle bicolore ne vous en privera pas, mais n'allez pas croire pour autant que vous ayez affaire à une complaisante. À l'endroit des animaux et des personnes qui s'approchent des nids où des œufs viennent d'éclore, l'hirondelle est une combattive qui fonce. (*OA*, p. 50)

Le caractère farouche et indépendant de l'animal est réitéré immédiatement après le spectacle émouvant de ses familiarités à l'égard de l'humain.

Sur le plan de l'espace donc, nous retiendrons que l'animal est associé, dans l'ensemble de la trilogie, à « la grande nature sauvage » : les bois et les forêts, la batture, le fleuve, le ciel... Néanmoins, il arrive régulièrement que les animaux s'immiscent dans les espaces de l'homme : la ville, la proximité de la maison... Même hors de l'espace

---

<sup>22</sup> L'expression « plonger en pleine nature » rappelle évidemment l'image, examinée plus tôt, du bathyscaphe qui « permet de plonger longuement au coeur de la verdure foisonnante et d'en observer plus à l'aise les habitants » (*LO*, p. 306).

sauvage, l'animal sauvage conserve les caractéristiques associées à cet espace; sa familiarité n'est jamais domesticité. La présence de l'animal dans le voisinage des hommes est souvent relatée avec émoi dans le texte. Toutefois, la surprise liée à l'apparition d'animaux sauvages dans l'espace urbain est modalisée par un passage de

*Lumière des oiseaux :*

C'est là-haut également, à dos d'oie, que s'imposa à moi une évidence : toutes les villes sont construites à la campagne. La seule différence entre une petite ville et une mégapole, c'est que dans cette dernière, à partir du centre, on ne voit pas toujours très bien les points d'osmose entre la verdure et la vie urbaine, on oublie que derrière les faubourgs et la banlieue bruissent les champs et chantent les forêts. (*LO*, p. 94)

Pour évoquer l'omniprésence de la nature dans les environs de la ville de Québec, le narrateur utilise l'expression : « Nature en dehors, nature en dedans. » (*LO*, p. 94) Les villes de l'homme se révèlent ici, en quelque sorte, comme de vastes abris poreux construits au milieu de la grande nature. L'espace sauvage des animaux et l'espace civilisé des humains ne semblent plus aussi radicalement séparés. Et c'est le point de vue de l'oiseau qui permet dans le texte cette prise de conscience.

## Chapitre 3 : La représentation des rapports humain-animal

For what man knows whether fish do not know more of the nature of water, and ebbing and flowing and the saltiness of the sea? Or whether birds do not know more of the nature and degrees of air, or the cause of tempests? Or whether worms do not know more of the nature of earth and how plants are produced? Or bees of the several sorts of juices of flower than man? [...] Man may have one way of knowledge [...] and other creatures another way, and yet other creatures' manner of way may be as intelligible and instructive to each other as Man's.

Margaret CAVENDISH,  
*Philosophical Letters.*

Nous tenterons dans le présent chapitre de dresser un tableau des principales caractéristiques des rapports de l'homme à l'animal tels qu'ils sont représentés dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Pour ce faire, nous utiliserons les éléments dégagés dans l'analyse de l'énonciation, des procédés discursifs, et du profil sémantique de l'animal, et nous nous référerons à différents ouvrages sur les théories de l'identité ainsi que sur la question des relations humain-animal afin d'étoffer notre interprétation des résultats de l'analyse.

### **Profil de l'animal... profil de l'homme**

D'abord, à la lumière des éléments d'analyse dégagés dans les deux chapitres précédents, nous pouvons d'entrée de jeu poser que l'animal est effectivement constitué comme *figure d'altérité* dans la trilogie de Morency. Essentiellement objet du discours, l'animal est énoncé par un sujet humain qui s'inscrit dans un groupe de référence duquel l'Autre-animal est exclu. Certes, les animaux non humains n'étant pas dotés de langage –

du moins pas du même langage que les humains ou d'un langage compréhensible par eux – il peut paraître insurmontable de n'avoir accès qu'au discours de l'humain. Il faudra cependant rappeler que ce discours, ce langage, est historiquement fondé et amplement institué. Ainsi, on pourrait penser la possibilité que l'humain ait travaillé à élaborer un système d'échange avec d'autres animaux, n'eût été de cette altérisation radicale. Tout cela pour dire qu'il faille considérer comme en partie culturel – arbitraire – cette configuration qui semble naturelle et qui ordonne la relation Homme-sujet-de-discours versus Animal-objet-de-discours. C'est du moins la position que j'invite le lecteur et la lectrice à envisager. Plus encore, sur le plan de la création littéraire, les possibilités imaginaires permettent de proposer des configurations différentes de ce rapport.<sup>23</sup>

Dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, la figure de l'animal est construite par le discours du narrateur en des termes qui, d'une part, révèlent une disposition de « fascination » à l'égard de l'autre (Lüsebrink) et qui, d'autre part, contribuent à en faire un objet esthétique; d'une manière ou d'une autre, l'animal s'en trouve le plus souvent idéalisé. De plus, certaines manières de décrire ou d'évoquer l'animal (comme étant merveilleux, fantastique, mystérieux, voire mystifiant) tendent à le marquer d'un aura d' « étrangeté ». Enfin, on retiendra aussi que l'animal s'inscrit dans une spatialité (et parfois même une temporalité) distincte de celle du groupe de référence.

---

<sup>23</sup> Par exemple, la mise en texte d'un rapport entre Animal-sujet-de-discours et Homme-objet-de-discours devient l'ancrage des *Confessions animales* (2006) de Serge Bouchard dans lesquelles on peut lire les propos de divers animaux d'Amérique du Nord, notamment ceux du castor, qui confesse ceci entre autres choses : « Passons aux aveux: je prends un plaisir fou à observer un humain en train de défaire mon barrage avec ses deux mains. Il cherche la faille, la branche maîtresse, il est convaincu d'en venir à bout. Quand il ouvre une brèche, il se croit le vainqueur. Alors, il va se coucher. Durant son sommeil, nous colmatons le trou en quelques minutes et nous passons le reste de la nuit à nous tordre de rire. Venez, venez, mes petits castors, venez voir un humain se prendre pour un génie! Et ça recommence nuit après nuit, je fais, il défait, je refais... » (p. 29)

Dans la perspective de l'examen des stratégies de mise en discours de l'Autre tel que proposé par Janet Paterson (2004), l'ensemble de ces éléments d'analyse nous permet d'affirmer que l'animal est bel et bien construit comme une figure Autre dans les *Histoires naturelles* de Pierre Morency.

Ceci étant posé, il reste à comprendre comment se développe et se décline le rapport de l'homme à cet Autre-animal dans la trilogie. Pour commencer à explorer cette question, nous tenterons de mieux cerner les caractéristiques implicites du groupe de référence, et ce, en effectuant l'exercice proposé par Colette Guillaumin (2002) qui consiste à développer un modèle théorique du groupe de référence en « recensant les caractères catégorisants propres à toutes les catégories nommées » (p. 293) puisque « [p]our chaque caractère catégorisant il existe un caractère implicite de non-catégorisation » (p. 294). Autrement dit, maintenant que nous avons mis en lumière le profil sémantique de l'animal, nous essaierons de tracer, de manière antithétique, le profil sémantique de l'homme qui parle de l'animal. L'analyse des champs sémantiques et de certains aspects rhétoriques nous a révélé, pour l'essentiel, que les caractères suivants sont attribués à l'animal dans la trilogie :

beau, gracieux;  
 émouvant (provoque une émotion esthétique);  
 spectaculaire;  
 s'inscrit dans la vitalité, l'exubérance et le foisonnement de la nature;  
 sauvage (libre, farouche, indépendant);  
 merveilleux ou fantastique;  
 noble;  
 mystérieux, énigmatique;  
 appartient à un autre monde – un monde d'avant, des origines.

Compte tenu de l'idéalisation qui imprègne manifestement la perception et la représentation des animaux, le portrait humain qu'il s'agit de construire par contraste

pourrait s'avérer péjoratif. En effet, celui qui décrit et dépeint l'animal en ces termes idéalisés tracerait du même coup, d'une manière implicite, un portrait navrant, ou du moins critique, de sa propre idée de l'homme. Certes, le portrait humain qui se dégage de cet exercice semble plutôt critique mais il est quelque peu nuancé par ceci : il s'avère que les traits qui caractérisent l'homme peuvent être contraires ou complémentaires à ceux caractérisant l'animal. La complémentarité entre l'homme et l'animal instaure un rapport qui diffère de celui, purement antithétique, qui les oppose. Ainsi, à la lumière de notre lecture des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, l'humain qui se tapit entre les lignes du discours souvent élogieux sur les animaux présente plausiblement les traits suivants :

en quête de beauté et de grâce (ou simplement laid, en manque de beauté, en tout cas « pas aussi beau que »);  
 disposé à l'émotion esthétique;  
 spectateur attentif;  
 s'inscrit à distance de l'exubérance naturelle et du foisonnement (dans « une certaine pauvreté de la vie », dans une certaine solitude aussi);  
 civilisé (ou captif, soumis, assujetti);  
 ordinaire, familier, normal;  
 commun, dépourvu de noblesse;  
 évident, connu;  
 appartient à ce monde – un monde du présent, détaché des origines.

En fait, il est assez conséquent que le portrait de l'homme ainsi dégagé s'avère marqué au sceau de la déficience. On se souviendra comment les moments de la trilogie s'apparentant à la fable mettent de l'avant des leçons et des enseignements livrés aux hommes par des animaux sages et vertueux<sup>24</sup>. On se rappellera par ailleurs comment le dispositif de perception de l'Autre que Lüsebrink nomme *fascination* « renferme la projection de désirs, résultants de manques perçus dans sa propre culture, sur des cultures étrangères » (1996, p. 52). Ainsi, il n'est pas surprenant de voir apparaître des

---

<sup>24</sup> Ce qui inscrit, par ailleurs, la trilogie dans la filiation des fables animalières, d'Ésope à La Fontaine.

« manques » dans le portrait humain tracé implicitement par celui qui dit l'animal à partir d'une disposition empreinte de cette fascination. En outre, l'examen de l'intertexte des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* avait déjà fait ressortir, entre autres choses, la « solitude » humaine qui affleure dans le discours du narrateur et qui apparaît comme un des éléments du portrait dégagé ci-haut. Enfin, les caractères « ordinaire », « familier », « normal » et « évident » associés à l'homme dans ce portrait théorique sont à lier avec la rhétorique du « mystère » qui traverse le discours du narrateur ; dans une condition humaine conçue comme étant marquée par une évidence de nature, la recherche du « mystère » chez d'autres vivants permet de projeter sur ces derniers ce qui semble manquer chez Soi. Il apparaît donc que l'idéalisation de l'Autre s'articule avec une certaine critique du Soi – ou peut-être ici avec une nostalgie d'aspects dont on pressent qu'ils ont été perdus.

### **De l'affect et de la conscience dans le monde des animaux**

Dans son essai sur les figures de l'Autre, Janet Paterson explique :

Rester au niveau des formes discursives dans la représentation textuelle de l'Autre, c'est rester en deçà de la complexité de la question. Car, quel que soit le personnage analysé, c'est l'impact et la signification de l'Autre dans la fiction qui méritent notre attention. Pour accéder à cette signification, il est essentiel dans un premier temps de préciser *l'effet de l'Autre sur le groupe de référence ou sur le sujet du discours*. (2004, p. 37, je souligne)

Dans le cas de la figure de l'animal des *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, nous avons déterminé d'une part que l'Autre tel qu'il est idéalisé par le sujet humain constitue un objet propice à la projection de qualités et de dispositions diverses liées à des manques

perçus chez le Soi. C'est d'ailleurs un des aspects de la relation à l'Autre que relève

Paterson :

Entre le soi et l'Autre, il existe certes des écarts, mais également des liens. L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants (le fou, le mendiant, l'étranger ne sont-ils pas, au fond, des figures potentielles de soi?) et idéalisants (*l'Autre n'est-il pas porteur de nos désirs de liberté, de renouvellement et de transcendance?*). (p. 38, je souligne)

Au fil de la trilogie de Morency, cette idéalisation prend plusieurs aspects, on l'a vu. On peut lire que « l'animal sauvage ne manigance jamais » (*OA*, p. 196); on rencontre en divers animaux des merveilles, des êtres d'une pure beauté, farouchement indépendants, nobles, sages, etc. L'animal ainsi idéalisé sert souvent à livrer en creux, implicitement ou explicitement, une critique de l'homme ou un enseignement à l'homme. Il en allait ainsi du grillon et du renard examinés dans le chapitre précédent, par exemple, ou d'un commentaire comme : « Les râles ne nous enseignent pas seulement la patience, ils nous invitent à l'humilité. » (*OA*, p. 35)

D'autre part, en ce qui a trait à l'*effet* de l'Autre sur le sujet du discours, on a relevé au cours de l'analyse que l'Autre-animal est une source (recherchée) d'émotion (souvent esthétique). L'animal émeut, bouleverse, enchante, émerveille le sujet du discours; que ce soit par sa beauté, par ses comportements, par son chant, ses accomplissements gracieux ou prodigieux, sa sauvagerie, sa familiarité accordée à l'homme, ou sa simple présence. Les animaux sont « sources inépuisables de fascination » ; ils sont porteurs de cette « "extraordinaire jubilation" à laquelle nous sommes invités à puiser » (*OA*, p. 21).

Ainsi, c'est largement sur le terrain de l'*affect* que se vit le rapport de l'homme à l'animal dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. La recherche d'émotion esthétique au contact de l'animal en est un aspect; l'évocation d'une possible affectivité

partagée en est un autre. Cette idée d'un monde affectif commun aux hommes et aux animaux non humains ne ressortit pas seulement à un certain romantisme (avec lequel l'écriture de Morency présente une filiation) ; elle circule aussi dans le monde des sciences du vivant. À ce sujet Dominique Lestel explique :

Pour le psychiatre phénoménologue Erwin Strauss, l'affect est ce qui rapproche vraiment l'homme et l'animal. Nous sentons de façon mutuellement traduisible. Ce que l'homme comprend, c'est ce que l'animal ressent, parce que l'homme le ressent lui aussi de façon proche. La compréhension des comportements de l'animal s'appuie chez l'humain sur une empathie des émotions. Mais, et c'est fondamental, c'est également le cas de l'animal, qui « comprend » l'homme par cette connivence des sens. (2004, p. 79-80)

Dans la trilogie de Morency, cette « empathie des émotions » et cet affect qui rapprochent l'homme et l'animal sont convoqués explicitement par le narrateur, et ce notamment en ce qui a trait au chant des oiseaux. Dans un passage portant sur le chant des grives, lequel « contient [selon le narrateur] une musicalité qui ne manque jamais de répandre la paix dans la sensibilité de l'auditeur humain » (*LO*, p. 113), ce dernier exprime de manière lyrique quelque chose d'assez équivalent au « Nous sentons de façon mutuellement traduisible. » d'Erwin Strauss : « La beauté du chant des grives, comme celui de maints passereaux d'ailleurs, demeure pour moi impénétrable. Comment l'oiseau arrive-t-il, avec seulement quelques notes, à nous émouvoir à ce point, à traduire nos propres sentiments ? » (*LO*, p. 114, je souligne)

Ces questions sur la qualité émotive du chant des grives fait suite dans le texte à une longue réflexion sur une possible « vie intérieure » des animaux. Cette question avait déjà été soulevée auparavant dans *Lumière des oiseaux* en lien avec une expérience particulière vécue avec un Moqueur chat :

Qu'on me comprenne bien. Rien de ce que j'ai écrit jusqu'à cette heure ne tend à laisser entendre que l'oiseau pourrait manifester une reconnaissance quelconque. J'essaie, dans la mesure du possible, d'éviter toute interprétation qui pourrait nous abuser sur une prétendue vie intérieure des bêtes calquée sur ce que nous savons de la nôtre. Et pourtant... Comment juger de ce qui va suivre? (*LO*, p. 82.)

La question finale ainsi que le « Et pourtant... » montrent les hésitations, voire les ouvertures, qui affleurent dans le discours du narrateur au sujet de la vie mentale des animaux. On verra se manifester de ces hésitations dans le texte sur les chants d'oiseaux abordé déjà plus haut. Dans cette histoire naturelle, le narrateur relate sa découverte de l'existence de processus d'apprentissage et d'improvisation à l'œuvre dans le chant des oiseaux; cette découverte provoque le commentaire suivant :

Voilà donc ce qui importait : les oiseaux n'étaient plus, comme certains se plaisent encore à le répéter, de parfaites machines biologiques au cerveau programmé, reproduisant des données inscrites dans leurs gènes depuis la nuit des temps; ils étaient donc sensibles à l'apprentissage, possédaient un langage doué de nuances personnelles et devenaient de ce fait pour moi encore plus captivants. (*LO*, p. 108)

Puis un peu plus loin, considérant les répertoires les plus généreux et variés, le narrateur s'interroge sur la fonction de chants si élaborés. Après avoir mentionné les hypothèses courantes sur les fonctions reproductives et territoriales des chants d'oiseaux, le narrateur ajoute :

En fait, pourquoi l'oiseau ne prendrait-il pas simplement du plaisir à varier son chant et, comme c'est le cas avec les Moqueurs, à jouer avec les sons? Cette question n'est pas innocente puisqu'elle laisse entendre que ces animaux seraient d'une certaine manière conscients de ce qu'ils font. C'est peu probable. Mais je n'hésite pas à dire que l'oiseau ressent quelque chose d'analogue à des sensations et que le chant sert en partie à les exprimer. Une chose est certaine : voilà un être mû par une énergie irrépressible, débordante. Bouillonne en lui une plénitude vitale. L'ornithologiste Jacques Delamain croit quant à lui que l'oiseau libère une partie de cette vitalité en chantant, opinion qui a le mérite d'expliquer les chants émis en dehors de la saison des amours et que Henry David Thoreau appelle « les chants émotionnels ». (*LO*, p. 110-111)

De ces questions et réflexions du narrateur, on peut dégager une sorte de gradation dans les possibilités attachées à la vie mentale des oiseaux, telles qu'il les perçoit. Dans un premier temps, la conscience animale est quasi exclue; elle est dite « peu probable ». Dans un deuxième temps, l'affect animal est pris en compte avec prudence comme une réalité qui doit toutefois être bien distinguée de l'affect humain : les oiseaux pourraient ressentir « quelque chose d'analogue à des sensations », pas tout à fait des sensations. Dans un troisième temps, une certitude s'affirme : l'oiseau est « mû par une énergie irrépressible, débordante », par « une plénitude vitale ». C'est en fin de compte l'exubérance et la vitalité (champ sémantique qui participe largement à la construction de la figure animale) qui caractériseraient *certainement* la vie intérieure de l'oiseau.

Quant à l'*affect* animal, il fait l'objet de discours variables, mitigés, hésitants. Le narrateur accordait aux grives la faculté de traduire les sentiments humains. Mais il précise que l'oiseau ressent probablement « quelque chose d'analogue à des sensations », ce qui implique que les *vraies* sensations sont proprement humaines; pourtant cela ne fait que trahir la posture référentielle. Dans un autre passage, le narrateur propose une réflexion sur l'affect animal où l'enthousiasme et la prudence se mêlent :

Cette simple observation m'a confirmé un peu plus dans la certitude que l'oiseau, quand il chante, exprime un trop-plein de vie. *Ces émois, ces « affects », n'ont sans doute rien à voir avec ce qui nous remue, nous, mais pourquoi ne pourraient-ils pas traduire une forme de l'euphorie, un feu, une certaine chaleur d'être en vie? Pourquoi les oiseaux seraient-ils insensibles à la musique qu'ils modulent? (LO, p. 111, je souligne)*

Si l'effet émotionnel de l'animal sur l'homme est réitéré décisivement à maintes reprises dans la trilogie, la possible vie émotionnelle de l'animal lui-même reste un

terrain glissant dans le discours du narrateur; les guillemets et les modalisations diverses qui servent à évoquer les affects animaux marquent l'hésitation du sujet humain à attribuer à l'Autre-animal une « vie intérieure » proche de la sienne... Pourtant, ce même sujet insiste sur les possibilités que l'animal ait des émois à exprimer... On peut dire qu'est ici exhibée la limite de l'épistémè, de ce qu'il est possible d'imaginer dans le contexte du discours.

Ailleurs dans la trilogie, le narrateur évoque aussi l'intelligence de certains animaux. Il mentionne notamment le coyote, qui selon certains spécialistes serait « le plus intelligent et le plus complexe des animaux de la faune indigène » d'Amérique (*OA*, p. 190). « Animal endurant, audacieux, reconnu pour son opportunisme et son extraordinaire souplesse à toute adaptation, le coyote est un des personnages<sup>25</sup> les plus intéressants de notre faune. » (*OA*, p. 190-191); mais si toutes ces manifestations d'une intelligence font du coyote un « personnage intéressant », elles ne posent toutefois pas dans la suite du texte la question d'une possible *conscience* de coyote, ce qui trahit encore une fois une limite dans la potentialité imaginaire elle-même. Le narrateur signale aussi les mérites des rats-laveurs qui « se révèlent presque aussi intelligents que les singes, ce qui est prouvé par leur facilité à réussir, dans les laboratoires, la plupart des tests que l'on fait subir aux singes dans le but d'évaluer leur "quotient intellectuel". » (*VE*, p. 178) En effet, en laboratoire, les rats-laveurs réussissent à résoudre des problèmes impliquant par exemple un système de poulie, « ce que seuls les humains et les singes peuvent faire<sup>26</sup> » (*VE*, p. 178). Ultiment, c'est l'aspect émouvant du raton-laveur qui

---

<sup>25</sup> Le terme de « personnage » souligne inconsciemment que le monde animal a été « fabulisé » par l'homme.

<sup>26</sup> À propos de la relative validité de tels tests d'intelligence et du biais humain (et culturel) qui en sous-tend les résultats et les interprétations, Sue Hubbell écrit : « We've all seen those lists that appear in the

l'emportera dans le discours du narrateur (*VE*, p. 183) et son intelligence apparemment exceptionnelle n'ouvrira pas la voie à un questionnement sur les diverses implications de cette intelligence sur le plan cognitif, ou de la conscience de soi, par exemple. Dans une histoire naturelle portant sur les chants du Bruant, le narrateur évoque l'existence de « dialectes » chez ces oiseaux, et dans un passage examiné plus haut on se rappellera qu'il est fait mention de « l'apprentissage » impliqué dans les chants d'oiseaux. Les dialectes (variantes locales ou régionales des chants d'oiseaux d'une même espèce) ainsi que le processus d'apprentissage à l'œuvre dans l'acquisition de ces chants renvoient manifestement à des phénomènes d'ordre *culturel*. Et entre les concepts de *culture*, de *conscience* et de *sujet*, il existe des liens que spécialistes du vivant et philosophes sondent particulièrement depuis une trentaine d'année, avec le développement de l'éthologie. Dominique Lestel, dans *Les origines animales de la culture*, défend d'ailleurs la thèse selon laquelle : « il n'y a pas de culture sans sujet, et la question des cultures animales est d'abord celle du sujet animal » (2001, p. 10). Pourtant, dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, la découverte de phénomènes culturels chez des animaux n'empêche pas que leur soit à peu près refusée une « peu probable » conscience; la pensée se bute à l'idée de la naturalité radicale de l'animal.

Cette façon de traiter de l'intelligence et des cultures animales en évitant de les lier à une forme de conscience, l'hésitation qui imprègne le discours sur la vie émotionnelle

---

newspapers now and again ranking animals by intelligence, giving the pig a higher grade than the horse, and the pigeon higher than either. On those lists, of course, we always come out best of all, outranking even the animals we regard as suspiciously bright, such as dolphins or apes. We win because we make the rules: we define intelligence as our kind of knowingness and dismiss any other animal knowingness as mechanical, instinctual, "hard-wired". That is the sort of verbal sleight of hand I would have been graded down for in high school debating competitions because it is an error of circularity. We define intelligence by holding up other animal minds to ours and to our way of understanding, then dismiss their ways by giving them a lesser name. » (2001, p. 2)

des animaux, ainsi que le rejet d'une possible conscience de soi de l'animal, peuvent être en partie expliqués par trois facteurs. D'une part, par les limites épistémologiques que nous avons relevées déjà au fil de l'analyse, c'est-à-dire par les restrictions, sur les potentialités imaginaires, qui émanent du contexte où s'inscrit le discours du narrateur. D'autre part, par la crainte de commettre une « faute anthropomorphique » (le narrateur précise d'emblée qu'il s'efforce « d'éviter toute interprétation qui pourrait nous abuser sur une prétendue vie intérieure des bêtes calquée sur ce que nous savons de la nôtre » (*LO*, p. 82)). Finalement, par un malaise à employer, pour parler des animaux, des concepts créés pour parler de l'homme. En effet, des notions comme celles de « conscience », de « vie intérieure », et d'« affect » font partie d'un équipement conceptuel fabriqué par des hommes, pour tenter de décrire et d'expliquer des réalités humaines. Quant il s'agit d'aborder des réalités animales complexes (la vie mentale, émotionnelle, la communication, la sociabilité, l'intelligence...) il est possible de se heurter aux difficultés que posent ces concepts définis en fonction de l'homme, mesurés à l'aune de l'homme (d'une idée de l'homme située culturellement, faut-il le rappeler). À propos de l'idée d'une « vie intérieure » de l'homme attachée à sa qualité de sujet, Dominique Lestel explique : « Un obstacle essentiel [à nos conceptualisations d'un *sujet* animal] provient en particulier de la place que tient une notion comme celle d'*intérieurité* pour caractériser la personne. » (2004, p. 67) Le philosophe et éthologue précise que cette « vie intérieure » s'inscrit dans une histoire de la pensée occidentale relativement récente et que ce n'est qu'au terme du XVIII<sup>e</sup> siècle que « le sujet moderne possède des "profondeurs intérieures" qui le distinguent de tous les êtres des cultures antérieures » (p. 67) et, pourrions-nous ajouter, qui le distinguent essentiellement de tous les autres

vivants, selon lui. En fait, ce que les explications de Lestel mettent en lumière, ce sont les constructions idéelles, discursives, conceptuelles qui sont attachées à nos définitions de la conscience de soi, de l'intériorité, de ce qu'est un sujet – définitions qui concourent à instaurer un rapport disjonctif entre l'homme et les autres vivants.

Si le narrateur des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* hésite à attribuer de vrais affects (pas des affects entre guillemets) aux animaux, s'il leur refuse une possible conscience d'eux-mêmes, il évoque aussi comme des *évidences* les affects humains et la conscience humaine; il ne convoque pas dans son discours la relativité de ces concepts. Conséquemment, l'animal n'accédera jamais au statut – même hypothétique – de sujet (au sens philosophique du terme). C'est toujours le rapport d'un homme-sujet à un animal-objet qui se lit dans le texte, même quand le propos tend à ouvrir la question d'autres possibilités.

### **La prédilection pour les oiseaux**

On l'aura remarqué, les oiseaux occupent une place privilégiée parmi les animaux de la trilogie de Morency. Le deuxième volume, *Lumière des oiseaux* leur est même entièrement consacré, et le naturaliste s'y fait plus particulièrement ornithologue<sup>27</sup>. Les seules occurrences grammaticales d'une association entre le sujet humain et des animaux, on l'a vu, mettent en scène des oiseaux. Un texte met en relation un héron et la figure de l'auteur; un autre met en relation la figure du héron et celle du philosophe. L'oiseau et son vol servent à imager l'imagination et la pensée dans le discours du narrateur. Les oiseaux de toutes sortes occupent une large part des histoires naturelles, qui mettent en

---

<sup>27</sup> Pierre Morency a diffusé ailleurs aussi son travail d'ornithologue, notamment dans le cadre de diverses séries radiophoniques de Radio-Canada, et dans *Chez les oiseaux. Un livre, un disque* (2004), publié chez Multimondes.

valeur leur beauté, leur grâce, leur légèreté, leur noblesse, la qualité esthétique et émotive de leurs chants... Par ailleurs, on se souviendra que certains passages du texte de Morency suggèrent la possibilité d'une connivence particulière entre l'oiseau et l'artiste.

L'oiseau, avec sa légèreté, sa faculté de voler et d'habiter les espaces célestes, est associé dans une tradition occidentale au monde des idées et au divin. Dans la pensée platonicienne, « les oiseaux sont plus proches de la réalité intelligible, ils sont de meilleurs réceptacles du divin que les hommes, parce qu'ils sont plus légers, moins attirés vers la terre, et surtout parce qu'ils ont une écoute plus subtile » (Fontenay, 1998, p. 140). Cette pensée du haut-spirituel et du bas-matériel (qui rejoint la dichotomie transcendance/immanence relevée au cours de notre examen) a marqué toute une tradition philosophique et littéraire, et l'histoire naturelle la relaye en attribuant aux oiseaux des caractéristiques associées aux « hauteurs spirituelles ». Chez Buffon, cité d'ailleurs par Morency, les oiseaux sont dépeints sous un jour particulièrement favorable, surtout en ce qui a trait à la noblesse de leurs mœurs et de leur caractère. Dans la conclusion de son « Discours sur la nature des oiseaux », Buffon écrit :

Nous verrons que pouvant aisément se soustraire à la main de l'homme, et se mettre même hors de la portée de sa vue, les oiseaux ont dû conserver un naturel sauvage, et trop d'indépendance pour être réduits en vraie domesticité; qu'étant plus libres, plus éloignés que les quadrupèdes, plus indépendants de l'empire de l'homme, ils sont moins troublés dans le cours de leurs habitudes naturelles; que c'est par cette raison qu'ils se rassemblent plus volontiers, et que la plupart ont un instinct décidé pour la société; qu'étant forcés de s'occuper en commun des soins de leur famille, et même de travailler d'avance à la construction de leur nid, ils prennent un fort attachement l'un pour l'autre, qui devient leur affection dominante, et se répand ensuite sur leurs petits; que ce sentiment doux tempère les passions violentes, modère même celles de l'amour, et fait la chasteté, la pureté de leurs mœurs et la douceur de leur naturel; que, quoique plus riches en fonds d'amour qu'aucun des animaux, ils dépensent à proportion beaucoup moins, ne s'excèdent jamais, et savent subordonner leurs plaisirs à leurs devoirs; qu'enfin cette classe d'êtres légers, que la nature paraît avoir produits dans sa gaité, peut néanmoins être

regardée comme un peuple sérieux, honnête, dont on a eu raison de tirer des fables morales, et d'emprunter des exemples utiles. (Buffon, 1844, p. 23)

Une conception apparentée à celle que l'on trouve chez Buffon traverse la prose de Morency, par exemple ici :

Je ne connais pas de plus remarquable leçon de vie naturelle que le spectacle offert par les Hirondelles bicolores à proximité de leur nid. Elles exécuteront, pour ainsi dire à votre nez, de l'aube à la brune, toutes les scènes, tous les actes de leurs amours transparentes. (*OA*, p. 47)

L'oiseau, léger et évoluant dans les « hauteurs », semble donc occuper une place privilégiée dans la pensée occidentale en ce qui concerne la projection de vertus morales, de qualités liées à l'état sauvage, de dispositions à la noblesse, voire d'une certaine spiritualité; et le discours de Pierre Morency s'inscrit visiblement dans le sillage de cette pensée.

Par ailleurs, la légèreté et l'envol de l'oiseau sont à quelques reprises associés dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* à une certaine immatérialité qui semble correspondre à un désir du narrateur de sortir hors de sa propre matérialité d'humain. Dans *Lumière des oiseaux*, on peut lire par exemple : « La vue des grands migrants a toujours eu sur moi un curieux effet : elle me déleste tout soudain de mon poids et me fait parvenir vers les hauteurs. » (p. 227)

En définitive, il apparaît que l'oiseau soit l'ultime Autre idéalisé dans les histoires naturelles de Morency. Plus que n'importe quels raton-laveur, loup, coyote, chauve-souris, lièvre, renard ou orignal, l'oiseau correspond à l'ensemble des caractéristiques mélioratives de l'animal noble, sauvage, gracieux et émouvant.

### À propos de quelques exceptions...

Ainsi, une certaine représentation de l'Autre-animal circule à travers l'ensemble de la trilogie et ne se dément pas. Néanmoins, quelques occurrences exceptionnelles laissent parfois entrevoir des rapports homme-animal différents; nous les prendrons en compte ici afin de voir dans quelle mesure ces occurrences modulent la représentation principale du rapport humain-animal.

La chauve-souris fait l'objet d'un texte de *L'œil américain* intitulé « Les chauves-souris et moi » dans lequel le narrateur relate principalement deux épisodes le mettant en scène avec ces animaux. Après avoir rapporté le spectacle d'une foule de chauves-souris vues dans un grenier, il précise :

Je ne tenterai pas de vous convaincre de la beauté de la chauve-souris. Passe encore quand elle est en vol et qu'elle déploie la membrane brun foncé de ses ailes. Mais une chauve-souris agrippée, enveloppée dans ses ailes comme dans un étui, suspendue la tête en bas, ouvrant une gueule garnie de petites dents acérées, n'offre pas un spectacle particulièrement agréable. Et pourtant, croyez-moi, on s'y fait! On en arrive même à trouver une certaine grâce à ce petit être dont le corps, recouvert d'une soyeuse fourrure brune, se termine par une tête velue, d'allure vive, intelligente, où les grandes oreilles prennent toute la place. (*OA*, p. 95)

Après avoir convenu, donc, de l'aspect a priori rebutant de la chauve-souris, le narrateur fait prendre à son discours un tournant flatteur pour faire valoir chez cet animal « une certaine grâce ». Ainsi, la description de la chauve-souris peut être réintégrée au champ sémantique du plaisir esthétique dont elle avait été d'abord écartée.

Un autre animal se voit offert un traitement semblable. Le porc-épic est dépeint sous un jour peu favorable, et qui ne correspond pas à l'ensemble des traits

caractéristiques habituellement attribués aux animaux dans la trilogie. Toutefois, le discours du narrateur à son sujet porte la marque de cette « projection » de qualités qui servent de leçons à l'homme :

À vrai dire, je n'éprouve pas d'attrance particulière pour cet animal, encore que ceux qui l'ont apprivoisé louent sa gentillesse et sa touchante familiarité. Il n'empêche que je revendique pour lui la tolérance et le respect que l'on doit aux êtres vivants, fussent-ils dépourvus de grâce et d'attrait. Les balourds, les empotés, les maladroits créent dans ce monde une lenteur de bonne venue, un ralentissement de la fureur et, à leur manière, ramènent la vie à son rythme d'origine. (*OA*, p. 185)

L'absence de grâce, la balourdise et la maladresse du porc-épic évoquées ici ne correspondent en rien au profil sémantique de l'animal qui se dessine à travers la trilogie; malgré cela, le porc-épic est réchappé grâce à une autre caractéristique que lui attribue le narrateur : « une lenteur de bonne venue » qui « ramèn[e] la vie à son rythme d'origine », et qui le rattache alors à ce temps archaïque associé au monde animal ailleurs aussi dans le texte de Morency .

Dans *La Vie entière*, il est fait mention à plusieurs reprises de la pêche. Dans le texte intitulé « Chaloupe », le narrateur se remémore des souvenirs d'enfance liés à la pêche. Il est notable que les poissons du pêcheur se voient offrir un traitement fort différent de celui offert aux autres animaux observés par le naturaliste. Par exemple, voici comment est évoquée l'anguille que le petit pêcheur de dix ans tient au bout de sa ligne :

Quelque chose vient pesamment, en résistant. On dirait qu'un poids mou remue au bout de la ficelle. Encore une fois, il tire, ça vient, ça monte. Qu'est-ce que cela peut bien être? Un serpent! C'est une longue chose verdâtre qui se débat, ondule, s'enroule. Le cœur de l'enfant se met à cogner. Il tremble. Il n'en revient pas. Il a déjà vu, l'automne précédent, sur le chemin de l'école, à la devanture de l'épicerie Dumas, de grandes cuves grouillantes d'anguilles. Oui, c'est une anguille! Une grosse. Une anguille d'au moins trois pieds. Sur le quai, le poisson visqueux se tord, essaie de ramper. L'hameçon disparaît au fond de sa gorge, inutile de tenter de l'arracher. (*VE*, p. 64)

Ailleurs dans le même texte, le narrateur rapporte les propos de quelques pêcheurs d'éperlans rassemblés sur le quai. Une femme s'émeut de voir sortir de l'eau ce « beau dos vert comme de l'huile d'olive », un homme s'exclame : « un vrai plaisir pour les yeux », ce à quoi répond un autre : « Moi, c'est à mon assiette que je pense. » (*VE*, p. 67)

Avec ces éperlans qui finiront dans des assiettes et les anguilles de l'épicerie Dumas, l'animal devient nourriture pour l'homme – éventualité à peine évoquée dans l'ensemble de la trilogie, et seulement quand il est question de cultures passées ou étrangères. Cette considération exceptionnelle de l'animal dans le discours du narrateur n'exclut toutefois pas d'autres aspects habituellement abordés : les dimensions esthétique et mystérieuse attachée à la figure animale. En effet, le poisson, on l'a remarqué plus haut, demeure un « plaisir pour les yeux ». Dans le texte intitulé « Tambour », le narrateur qui vient d'attraper une truite décide de la remettre à l'eau parce qu' « [u]n si beau vivant doit continuer à vivre » (*VE*, p. 215). Mais c'est surtout le mystère associé au monde aquatique qui ressort du discours sur le poisson et sur la pêche. Dans « Chaloupe », le narrateur raconte :

J'ai découvert, à l'âge où les expériences laissent des empreintes impérissables, les délices de la pêche à la ligne. J'ai appris du même coup que la confiance, bien avant la patience, est le premier atout du pêcheur, et que le hasard est l'élément souverain de la découverte. J'ai appris également qu'on peut éprouver de fortes jouissances à faire jaillir des profondeurs opaques un animal mystérieux – et tous les poissons sont mystérieux tant qu'on ne les a pas attrapés. (*VE*, p. 65)

Et dans « Tambour », il parle de la pêche en ces termes :

Toute pêche d'ailleurs est une école. Elle permet d'acquérir, dans le plaisir, des connaissances inestimables sur la vie aquatique et de faire des observations de premier œil sur la nature. La pêche est paradoxale : excitante, enivrante même parfois, elle conduit un jour ou l'autre à la recherche du calme et de la méditation. Un enfant y apprendra le respect de plus petit que soi, qui est le premier degré vers la bonté, la plus rare, avec la noblesse, de toutes les qualités humaines. Il y

apprendra également la confiance en lui-même, la prudence, la réalité de l'espoir. Tôt ou tard le pêcheur appliqué fait face à la dimension la plus tangible du mystère : mystère des profondeurs, mystère du geste exact qu'il faut accomplir pour que les profondeurs s'animent. L'approche d'un mystère, si humble soit-il, est une des expériences les plus graves de la vie. (*VE*, p. 212-213)

La pêche apparaît donc comme un rapport particulier de l'homme à un animal dans la trilogie de Morency; elle implique que l'homme leurre et attrape l'animal, qu'il le blesse peut-être avec un hameçon, qu'il le tue et le mange éventuellement – toutes choses qui sont à peine suggérées (et d'une façon extrêmement limitative) à propos d'autres animaux. Cependant cette particularité n'empêche pas que persiste le rapport esthétique de l'homme à l'animal, ni que ce rapport soit teinté de mystère. Avec la pêche, il semble que transcendance et immanence se confondent.

La chasse, elle, est l'objet d'un traitement différent et beaucoup moins enthousiaste que celui réservé à la pêche. Dans « Gouverneur des canards », le seul texte où le narrateur se met en scène à la chasse, cette activité est l'objet de propos mitigés. Relatant d'abord une expédition de chasse à la sauvagine, le narrateur explique ensuite :

Est-ce le jugement que Jules Renard porta jadis sur les chasseurs (« carnassière de ridicules et de sottises ») ou le remords, un peu émotif, je l'avoue, d'avoir abattu simplement pour le sport un si beau vivant, qui m'ont influencé? Quoi qu'il en soit, je n'ai plus jamais, depuis ce jour-là, fait feu sur un canard. (*LO*, p. 197)

Plus loin, le narrateur imagine qu'il reçoive la charge honorifique de Gouverneur des canards<sup>28</sup> et songe à ce qu'il pourrait en faire, dans l'Amérique contemporaine. Après une brève description des tâches qu'il assortirait à sa charge, le narrateur précise :

---

<sup>28</sup> Ce titre quelque peu insolite est introduit par le narrateur par cette anecdote : « Un écrivain français du XVIIe siècle, Saint-Évremond, réputé pour son esprit frondeur et contraint pour cela à l'exil par Louis XIV, choisit de se réfugier à Londres. Pour lui montrer en quelle estime il le tenait, le roi des Anglais lui donna un titre et une fonction dignes de l'auteur qu'il était. Il le nomma Gouverneur des canards. » (*LO*, p. 204)

Dans l'absolu pourtant, le Gouverneur ne condamne pas la chasse qui en certaines circonstances se révèle – ô paradoxe! – nécessaire à la vie. Peut-être même irait-il jusqu'à éprouver de l'attendrissement pour les lève-tôt qui, en solitaires, affrontent l'animal sur son terrain. Il n'en reste pas moins que, si le rôle de Gouverneur des canards m'était imparti, j'essayerais de convaincre le plus de gens possible qu'il n'est pas indispensable, pour prendre un oiseau avec soi, de le trucider. Le saisir en photo, le fixer par un dessin, le capturer dans son œil, dans sa mémoire, dans ses mots, sont des activités fertiles en sensations tout aussi gratifiantes. (*LO*, p. 205)

Chasser les animaux, pour les abattre, n'apparaît pas comme une entreprise prisée et privilégiée par le narrateur, bien qu'elle ne soit pas « condamnée ». Ce sont encore ici un rapport d'observateur, et un rapport esthétique à l'animal qui prévalent, et qui sont même promus à la fin du passage cité. L'acte de tuer l'oiseau semble poser un malaise – alors que l'acte de pêcher le poisson n'en posait pas. Il est notable que ce texte de *Lumière des oiseaux* soit le seul de la trilogie à aborder la question de la chasse – qui instaure un rapport à l'animal très différent de celui qui prime dans la trilogie – et qu'il s'attache par le fait même à y proposer des activités alternatives « fertiles en sensations tout aussi gratifiantes ». C'est de la chasse dite sportive dont il s'agit vraisemblablement; la chasse alimentaire, celle « nécessaire à la vie », n'est que sous-entendue. Le rapport de l'humain à un animal qu'il tue pour se nourrir et survivre passe donc presque entièrement sous silence.

En somme, donc, les animaux du texte qui ne correspondent pas au profil sémantique général de l'animal ou avec lesquels l'homme instaure un rapport différent de celui qui prévaut dans l'ensemble de la trilogie se trouvent tout de même ramenés à la conception principale du rapport homme-animal qui circule dans le texte. La balourdise du porc-épic, la laideur qu'offre de prime abord la chauve-souris, ou le fait que le poisson ou le canard se voient évoqués comme des proies potentielles de l'homme, voire comme

une nourriture, ne suffisent pas à soustraire ces animaux de la conception prédominante de l'animal et des rapports homme-animal dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*.

Un autre aspect exceptionnel de la représentation des rapports homme-animal doit être mentionné ici. Nous avons déjà signalé que l'animal qui fait l'objet des histoires naturelles de Morency est toujours *sauvage*. Toutefois, on remarquera que dans le troisième volume circulent quelques rares figures d'animaux domestiques. Ces animaux sont liés au personnage de Castor, le grand-père du narrateur, creuseur de puits qui fait jaillir de la bonne eau « pour la santé des gens et des animaux » (*VE*, p. 45), et qui a hérité de ce surnom animal à cause de ses « belles grandes palettes pour mordre dans le plaisant de la vie » (*VE*, p. 235). Castor raconte une drôle d'anecdote où, blessé et immobilisé par un clou dans le pied, il trouve confort et secours chez sa jument Lulu : « Pas un voisin à qui lancer des S.O.S. Au moins, dans mon aria, j'avais une consolation : Lulu s'était détachée, mais elle s'éloignait pas des alentours de la maison. Je lui lâchais une bonne parole de temps en temps. » (*VE*, p. 236) C'est Lulu qui conduira Castor chez le docteur : « rien que sur une béquille j'ai sauté dans ma carriole et vas-y donc, ma belle Lulu, amène Castor chez le docteur ! » (*VE*, p. 237) Ce même personnage évoquera ailleurs un autre animal domestique qui lui a été proche : « Daisy! Daisy, ma première jument baie, mon premier vrai bonheur. Elle, elle m'a rendu service quand j'allais voir mes blondes jusqu'à Montmagny. » (*VE*, p. 245) Castor relate aussi les derniers jours de son père qui devait garder le lit mais qui se levait tout de même au petit jour « pour nourrir son serin » (*VE*, p. 239). Lui-même, en terminant son propre récit (qui clôt la

trilogie) annonce : « C'est fini. Je vas couvrir la cage de mon serin, je vas me gréer pour la nuit. » (*VE*, p. 251)

Castor fait allusion à ses animaux domestiques ou à des humains de sa connaissance d'une façon très similaire; il évoque ses juments au même titre que ses amis ou ses anciennes femmes. À la différence des animaux sauvages de la narration, les animaux du discours de Castor ne sont pas décrits, détaillés, observés; ils sont mentionnés, nommés, font partie d'une anecdote ou d'un commentaire. Ils sont des personnages animaux qui côtoient des personnages humains dans un récit. Ce traitement de l'animal – domestique – constitue une exception dans la trilogie, et est attachée exclusivement au personnage de Castor, dont le discours est subordonné dans le texte à la narration principale.<sup>29</sup>

En outre, c'est aussi le grand-père du narrateur qui fait surgir dans les *Histoires naturelles* de singulières figures hybrides humain-animal. Dans un récit à caractère onirique illustrant son éventuel passage vers la mort, celui-ci aperçoit ses deux anciennes épouses : l'une se montre sous les traits d'un « marsouin avec une tête de femme » (*VE*, p. 245), l'autre a sa tête humaine « accrochée après un corps de loup-marin » (*VE*, p. 246). Nous n'entreprendrons pas ici d'analyser la signification de ces figures hybrides dans le récit de Castor puisque son discours reste marginal par rapport à l'ensemble de la trilogie. Mais on retiendra que ce personnage qui apparaît à la fin des *Histoires naturelles*

---

<sup>29</sup> Le narrateur n'évoque l'animal domestique que dans ce passage de *La Vie entière* : « Il y a le nécessaire, mais aussi ce que nous appelons le superflu et qui au fond a beaucoup d'importance, comme les menus objets rapportés de voyage, les coquillages ramassés sur la plage, une photo jaunie, la collection de petits canifs à une lame et toutes ces choses qu'on déclare inutiles: *un animal domestique*, la douceur d'avoir un arbre ou deux, un morceau d'horizon devant sa fenêtre. (p. 140, je souligne) Il est notable que l'animal domestique s'inscrive ici dans une liste de choses prisées par le narrateur et « qui au fond [ont] beaucoup d'importance » même si « on [les] déclare inutiles ». Ce jugement favorable contraste avec l'évocation péjorative, examinée ailleurs, des canards domestiques qualifiés d' « hybrides alourdis par la domestication » (*LO*, p. 197).

*du Nouveau Monde* est porteur d'un rapport humain-animal qui diffère de celui qui domine l'économie générale du texte. D'ailleurs, ce dernier volume, *La Vie entière*, diffère un peu des deux précédents en ce qu'il consiste largement en des « mémoires » plutôt qu'en des « histoires naturelles » telles qu'elles se lisent dans *L'œil américain* et *Lumière des oiseaux*. Déjà, les titres donnés aux histoires indiquent un changement dans la posture de l'énonciateur. Les histoires des deux premiers volumes portent des titres se référant explicitement au monde naturel et aux animaux en particulier, tandis que ceux de *La Vie entière* renvoient à des termes qui forment la « langue personnelle » du narrateur, la langue attachée à sa propre histoire (*VE*, p. 17) – par exemple : « Origine », « Époque », « Chaloupe », « Mitan ».... Il est beaucoup question de personnages humains dans ce troisième volume, des personnes associées aux souvenirs et à la vie du narrateur. Castor fait partie de cette galerie de personnages et c'est par le truchement de son discours qu'affleure dans le texte un rapport homme-animal différent de celui qui domine la trilogie. Toutefois, on précisera en terminant cet examen des quelques exceptions qui marquent le discours sur l'animal des *Histoires naturelles du Nouveau monde* qu'aucune des diverses occurrences exceptionnelles qui ponctuent le discours de l'homme sur l'animal n'affecte la conception principale et surplombante qui organise toute la trilogie.

### **Réflexivité : regarder et dire l'animal pour regarder et dire l'homme**

Au fil de l'analyse de l'énonciation, des procédés discursifs et du profil sémantique de l'animal, nous avons relevé quelques aspects du discours du narrateur sur le monde animal qui montraient les marques d'une *réflexivité*. On se rappellera notamment le passage où le narrateur se dit « regarder [son] propre regard en train de s'envoler », et la perspective particulière du « Portrait de l'auteur en héron ». Une image de *Lumière des*

*oiseaux* en appelle d'ailleurs à ce mouvement réflexif particulier : c'est celle de cette « large baie vitrée [qui] laisse voir à l'intérieur une bibliothèque en même temps qu'elle réfléchit le paysage » (p. 31). En fait, il apparaît que l'ensemble du discours du sujet qui regarde et dit la nature soit empreint de cette réflexivité. Il observe, détaille, décrit, évoque l'Autre-animal; or on s'aperçoit vite que, du même coup, il s'observe, s'évoque, se dit lui-même, et ceci de diverses façons. D'abord, par le phénomène de projection lié à la perception de l'Autre-animal; en disant l'animal, le sujet humain se dit lui-même, de façon détournée; en attribuant à l'animal des qualités qui servent de leçons à l'homme, le sujet humain livre un discours critique sur lui-même. Ensuite, en parlant de l'émotion (le plus souvent esthétique) que *lui-même* ressent au contact de l'animal; évoquant la beauté, la grâce, la musicalité, les prodiges du monde animal, c'est de lui-même que parle le sujet humain, de sa propre sensibilité, sa propre réceptivité à ces beautés, sa propre disposition à être ému par les spectacles naturels. Enfin, cette réflexivité qui imprègne le discours du sujet humain sur le monde animal se montre et se déploie d'une manière toute particulière dans le texte intitulé « Clarté ». Le narrateur y relate une expérience personnelle, une sorte de « passage », au cours de laquelle il entre en communication avec tous les êtres vivants qui l'entourent. Les animaux, les plantes, et tout ce qui vivait là près de lui « s'exprimaient devant [lui] » (*VE*, p. 78), rapporte-t-il. À la suite de ces quelques secondes de vie intense, le narrateur pose un regard sur son travail d'écrivain et réalise : « Et qu'avais-je à exprimer, sinon la vraie présence de la vie, sinon chaque détail de chaque présence de vie autour de moi? » (*VE*, p. 79) Il ajoute ensuite :

j'ai très bien compris que jamais je n'arriverais à rien écrire de vivant si je ne savais pas voir ce qui vit dans la plus humble présence, [...] Comment peut-on rendre, par l'art, les grands sentiments de l'existence humaine, les questions qui agitent les profondeurs, les lignes de force du tissu social, comment rendre les premiers

mouvements de l'âme si l'on n'a pas su porter un regard enchanté et presque bienveillant sur la plus simple manifestation de la vie autour de soi?

Mon amour en moi me disait : comment pourras-tu me décrire si tu ne peux exprimer l'apparition de cette plante dans la vase obscure, [...] Comment peux-tu prétendre signifier le premier souffle de l'amour si tu n'es pas assez sensible pour voir ce qui agit dans l'œil du renard, pour capter la voix unique de chaque oie sauvage au milieu de la volée, pour saisir chaque harmonique du chant étouffé de la grive, pour deviner la légère beauté de chaque nid de chaque animal, pour percevoir les forces qui circulent dans le noir le plus noir de la nuit? (*VE*, p. 81-82)

Cette longue méditation se poursuit, pour exprimer toujours cette question essentielle : comment dire l'expérience humaine sinon en étant attentif à la nature vivante dans toutes ses manifestations – animales et autres? Le projet littéraire ainsi exposé par le narrateur, lui-même lié à la figure de l'auteur construite par le texte, consisterait donc à puiser au sein du monde naturel (dont font partie les animaux) les divers éléments qui permettront d'exprimer toutes les nuances de l'expérience humaine. Dans cette perspective, la trilogie des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* s'inscrit sous le signe d'une réflexivité : dire la nature (et les animaux en particulier) permet de dire l'homme; la complémentarité du travail de naturaliste et de celui de poète qui caractérise cette œuvre de Pierre Morency se fait jour dans « Clarté ». Le naturaliste, dans son effort d'observation de la faune et de la flore, puise les impressions et les images nécessaires au poète pour dire l'expérience humaine. Le regard posé sur le monde naturel « extérieur » s'accompagne donc d'un mouvement réflexif vers l'« intériorité » humaine.

## Conclusion

Nous devons demeurer modestes et nous considérer comme une infime division du grand cortège des vivants, au même titre que le poisson, la grenouille ou l'éléphant. Il nous faut apprendre le respect.

Yves PACCALET,  
*Sortie de secours.*

Au terme de cet examen des rapports entre humain et animal tels qu'ils sont représentés et construits par les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*, nous sommes en mesure de tirer certaines conclusions et de formuler quelques remarques d'ordre général.

Si une conception principale et surplombante organise et unifie la représentation du rapport homme-animal dans la trilogie de Pierre Morency, il est aussi vrai que certaines caractéristiques de la configuration formelle du texte mettent en valeur le caractère relatif et la dimension construite de ce rapport. Le discours du narrateur s'affiche dans sa subjectivité : d'abord par l'emploi de la première personne, puis par sa mise en relation avec d'autres discours qui le mettent en perspective comme un récit sur le monde naturel parmi d'autres. Néanmoins ce point de vue subjectif particulier structure et domine l'ensemble des *Histoires naturelles* et c'est en nous attachant à l'expression de ce point de vue qu'il devient possible de dégager la conception du rapport humain-animal qui prévaut dans la trilogie.

Le discours du narrateur qui s'énonce à la première personne se partage entre la subjectivité affichée du poète et une certaine objectivité liée à l'observation de la nature

en tant qu'activité qui procède en partie d'une entreprise scientifique. Les registres poétiques et scientifiques se mêlent et se fondent dans la prose de l'auteur, mais en définitive il apparaît que le discours poétique a prépondérance dans le texte de Morency. De plus, il s'avère que ce discours est fortement marqué par l'émotion esthétique et empreint d'une disposition à chercher le « mystère » chez les animaux observés et, partant, à le postuler et le perpétuer. Le registre poétique peut alors servir à résoudre de façon quelque peu métaphysique des questions posées par des observations pratiques ou scientifiques.

En outre, ce sujet s'exprimant sur le monde animal peut être rattaché, on l'a vu, à un « groupe de référence » exclusivement humain, qui s'inscrit clairement dans une tradition philosophique et culturelle occidentale. C'est depuis ce point d'ancrage que s'édifie sa conception de l'humanité et du rapport qu'elle entretient avec les autres vivants. Selon cette perspective, l'animal, conçu depuis la position de ce groupe de référence, apparaît bel et bien comme une figure d'altérité.

De façon assez conséquente, sur le plan de la grammaire, les animaux sont, pour l'essentiel, objectivés dans le texte; ils sont l'*objet* du discours, énoncés par un sujet humain. Cela peut sembler aller de soi, mais, nous l'avons signalé, la création littéraire – ou l'imagination créatrice – permet de concevoir une subjectivation de l'animal qui laisserait entendre des rapports différents. Toutefois, même si l'ensemble de la trilogie de Morency donne à lire le discours d'un sujet humain qui énonce des objets animaux, certains moments exceptionnels du texte font entrevoir d'autres possibilités, notamment des passages à caractère onirique mettant en scène le narrateur et des oiseaux, ainsi que quelques textes qui donnent la parole à des animaux. Les rares occurrences d'un discours

animal présentent, on s'en souviendra, les marques de la voix humaine qui s'y projette et, plutôt que de constituer un point de vue animal particulier, elles relayent le point de vue humain cardinal. En outre, on a remarqué que la façon de faire parler les animaux dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* s'apparente à la manière de la fable. Les animaux servent de symboles et d'allégories, et permettent à l'auteur de livrer des enseignements, des leçons, une morale. Dans le texte de Morency, il est notable que les animaux ainsi « fabulés » et dotés de qualités et de vertus servent invariablement d'exemples aux hommes – jamais de contre-exemples.

On a vu aussi, avec Lüsebrink, que si le sujet humain tend à projeter des vertus, des qualités, des valeurs, sur le monde animal, cela procède en partie d'une disposition empreinte de *fascination* face à cet Autre; or cette fascination même confirme le schéma d'altérité. L'Autre ainsi constitué est perçu comme appartenant à un monde étranger et possiblement doté d'attributs tenus pour déficients chez soi. Par ailleurs, nous avons aussi déterminé, en nous référant aux écrits de Paterson et de Lestel, qu'un tel phénomène de projection peut être également lié au *silence* de l'animal, à ce que ses comportements demeurent en large partie opaques pour l'humain qui alors adopte une « posture herméneutique » le poussant à projeter sur celui-là pensées, intentions, qualités, vertus, sens...

Le deuxième chapitre de notre analyse nous a permis de déterminer que la figure de l'animal s'inscrit et se construit dans quelques champs sémantiques principaux, qui parfois se recoupent et s'associent. Les réseaux de sens de la beauté, du spectacle et de l'émotion occupent une place de choix dans le discours morencien sur l'animal; celui-ci est dépeint en des termes mettant en évidence ses qualités esthétiques, qui provoquent

chez le spectateur humain toute une gamme d'émotions agréables. L'animal, dans le cadre de ce réseau de sens, devient le plus souvent objet esthétique, parfois artiste, au gré de la narration. Notons que la seule part subjective qui est reconnue à l'animal est peut-être celle d'artiste, en tant que créateur de beauté – c'est particulièrement le cas dans le discours sur les oiseaux chanteurs. Néanmoins, il semble que cette reconnaissance d'une part de subjectivité créatrice soit limitée dans les propos du narrateur par l'idée de la radicale « naturalité » de l'animal – qui offre des spectacles « naturels », largement liés à ses fonctions biologiques. (On se souviendra des questions et affirmations mitigées qui marquent le discours sur les chants des grives et des bruants.) Par ailleurs, le spectacle animal apparaît aussi parfois prodigieux, plutôt que strictement esthétique et plaisant, lorsque le narrateur insiste sur les maintes prouesses et performances du monde animal.

Un autre des champs sémantiques les plus étoffés dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* est celui de la vitalité, de l'exubérance et du foisonnement; les animaux y participent d'une façon marquée, tandis que l'humain en demeure largement exempté, restant le plus souvent dans une position de témoin de cette exubérance vivante. Certains passages laissent entendre que les diverses manifestations de la « beauté animale », de l'énergie à laquelle ils sont associés ainsi que l'émotion qu'ils suscitent chez l'homme enrichiraient la vie humaine – elle-même conçue comme affligée d'une certaine « lassitude », d'une certaine « pauvreté ». Ceci est intrinsèquement lié à la conception dichotomique qui oppose, d'une part, la nature brute, indomptée et ardente et, d'autre part, la culture comme vie humanisée, domptée, quelque peu éteinte.

De plus on se rappellera que les animaux de la trilogie de Morency sont invariablement sauvages. L'animal farouche, libre et indépendant qui occupe le discours

du narrateur se voit idéalisé; des vertus morales lui sont souvent attribuées, qui s'accordent avec les éloges de ses grâces physiques. Cette idéalisation participe de la fascination pour l'Autre (telle que décrite par Lüsebrink) et va de pair avec une forme de projection, sur la figure de l'animal, de qualités tenues pour déficientes chez l'humain. Le narrateur suggère, quant à lui, que les qualités que nous percevons chez les bêtes sauvages « nous impressionnent, au nom sûrement d'une nostalgie primitive et d'une volonté de puissance que nous projetons inconsciemment sur le règne animal » (OA, p. 177).

En outre, certains moments de la trilogie associent les animaux aux réseaux de sens du merveilleux et du fantastique, ce qui tend à les envelopper d'une aura d'étrangeté qui contribue à les altérer dans le discours.

L'examen des figures de rhétorique mettant en relation hommes et animaux dans le texte a mis en évidence l'emploi récurrent de figures anthropomorphiques pour dépeindre l'animal, ses allures, ses comportements. Le cadre de référence de la noblesse et de l'aristocratie est largement employé, proposant diverses images de bêtes aristocrates, élégantes, princières ou royales, se livrant à des mondanités et des galanteries. Ces maintes figures de style empreintes d'une culture « classique » font voir à quel point le bestiaire du poète et naturaliste est non seulement humanisé mais aussi hautement littérisé, donc inscrit dans une tradition culturelle qui le prédétermine. De plus, il est notable que l'idée de noblesse convoquée par ces images met en relation le raffinement de la vie animale avec celui d'une *fraction* des hommes.

Nous avons vu, par ailleurs, que si les sons animaux perçus comme mélodieux et susceptibles de produire chez l'humain une émotion esthétique se voient souvent

comparés aux arts musicaux, les sons animaux perçus comme « non musicaux » sont, pour leur part, comparés à des bruits émanant des technologies humaines et d'objets usuels. Peut-être existe-t-il ici des liens entre les idées d'immanence et de transcendance, d'utilité et de beauté, de fonctions pratiques et de fonction artistique, qu'il serait possible de fouiller. Notre analyse ne nous permet pas de tirer de conclusion à ce sujet.

Donc, les animaux des *Histoires naturelles* se voient souvent dépeints par des figures de style qui les associent, par analogie ou comparaison, à des référents humains, contribuant à poser l'homme comme référence cardinale. Par ailleurs, on a noté que les quelques personnages humains du texte à être comparés (ou associés par analogie) à des animaux présentent la caractéristique commune de se trouver à leur aise dans un environnement naturel, et que ce sont des aspects physiologiques qui donnent lieu à leur association avec des animaux. Ces occurrences exceptionnelles dans le texte laissent entendre que ces hommes à l'aise dans la nature le sont « comme des animaux ». On remarquera ici la différence entre l'homme « explorateur » du monde vivant, qui observe la nature et s'y « plonge » depuis ses postes d'observation, ses divers *theatrons* et abris (le « témoin humain » qui prévaut dans la trilogie), et ces exceptionnels « hommes-animaux » qui se meuvent en toute aisance dans la nature, comme des oiseaux, des cerfs ou des truites.

De plus, l'examen des figures de rhétorique a mis en lumière une tendance à l'abstraction, à la désincarnation des figures animales dans certains moments du texte. En effet, si dans la majeure partie de la trilogie les animaux sont décrits d'une façon bien concrète – référant à leurs plumages et pelages, leurs organes sensoriels et autres attributs physiques – quelques passages les évoquent comme des « présences » furtives et

insaisissables, des êtres dématérialisés. Au contact de ces présences animales, l'homme peut lui-même expérimenter une certaine désincarnation. Pourtant, il est aussi vrai que le contact des hommes avec les choses vivantes – parmi lesquelles les animaux – les rendrait « plus réels, plus consistants » (*OA*, p. 31). Donc, nous avons retenu que si rien de concluant ne pouvait être dégagé des rapports entre les termes d'animalité et d'humanité, de matérialité et d'immatérialité, il est tout de même notable que la représentation des rapports entre homme et animal se développe, au moins en partie, à l'intérieur du cadre de cette dichotomie – qui s'associe par moment à la dichotomie immanence/transcendance, voisine, comme on le sait, du couple nature/culture.

En matière d'onomastique, deux aspects principaux auront retenu notre attention. D'abord, nous avons souligné que le narrateur des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* met en lumière, lors de diverses remarques sur la nomination des animaux – d'un espace à l'autre, d'une culture à l'autre – la dimension construite de l'Autre. Ses nombreux commentaires sur les différentes appellations d'un même animal mettent en évidence le fait que l'homme construit et impose, dans une certaine mesure, un imaginaire particulier à chaque animal, façonnant la perception qu'on en aura.

De plus, nous avons remarqué la quasi absence de désignateurs qui incluent à la fois hommes et animaux. À ce moment, nous avons vu que la seule occurrence dans le texte d'une expression qui renvoie à « l'animal humain » se trouve intégrée à un passage lyrique qui fait passer rapidement le texte de l'immanence d'une réalité animale à la transcendance d'une réalité abstraite et « spiritualisante ». Donc, sur le plan de la désignation, l'animal et l'homme demeurent radicalement distincts dans la trilogie de Morency.

Le dernier temps du deuxième chapitre, portant sur des dimensions spatiales des *Histoires naturelles*, nous a révélé d'abord ceci : le rapport instauré dans l'ensemble de la trilogie entre l'humain-spectateur et l'animal-spectacle-naturel implique un partage particulier de l'espace : l'animal occupe la grande scène de la nature tandis que l'homme occupe le *theatron*. Au fil de l'analyse, nous aurons vu combien les *theatrons* se multiplient dans le texte, comme autant de postes d'observation d'où l'homme explore la nature. Ce départage des espaces distingue l'animal et l'homme : le premier est immergé dans la nature, alors que le second s'en trouve extrait.

De plus, quelques passages posent un écart entre le monde des humains et celui des animaux – qui apparaît alors comme étranger, lointain, archaïque, associé à un temps des origines. Ces passages particuliers tendent à entourer la figure de l'animal d'une aura de mystère. En outre, sur le plan du temps, il est notable que cet « autre » monde des animaux soit le plus souvent évoqué comme le monde d'avant les humains; les « espaces inhabités » des « temps anciens » (*OA*, p. 271) que fait surgir dans l'esprit de l'homme la vue d'un oiseau de proie sont en fait, vraisemblablement, des espaces habités par bien des animaux... mais par peu ou pas d'hommes. Cet espace-temps « des origines » qui est parfois associé aux animaux dans le texte peut sûrement être lié à cette « nostalgie primitive » (*OA*, p. 177) évoquée par le narrateur considérant ce qui nous impressionne chez les « bêtes sauvages ».

Aussi, l'examen du discours sur les nids d'oiseaux nous a permis de relever quelques dimensions spatiales importantes. Les éloges du nid de l'oiseau réitèrent d'abord la temporalité mystérieuse, le temps « d'avant » attaché à l'animal dans le texte. Ces éloges laissent entendre, par ailleurs, une des dichotomies qui caractérise les rapports

respectifs de l'animal et de l'homme à l'espace : l'homme est « à l'intérieur », tandis que l'animal est « à l'extérieur », « dehors », parmi la vie foisonnante. L'entreprise du poète et naturaliste s'inscrit donc sous le signe de cette exhortation, livrée dès les premières pages de la trilogie, qui invite à « sortir de soi » pour « aller à la rencontre des choses » (*OA*, p. 20). Si l'homme « intérieur » se trouve essentiellement à distance de la vie animale et végétale se déployant « à l'extérieur », il apparaît cependant que ce dernier cherche à « se plonger » dans cette exubérance naturelle qui foisonne « dehors ». Pour ce faire, il met à sa disposition divers « abris » qui servent de postes d'observation, de vaisseaux d'exploration ou de *theatrons*, et qui lui permettent d'approcher la nature tout en maintenant une distance minimale, une protection, voire un camouflage : il en va ainsi des abris que constituent dans la trilogie le chalet, la cabane, la pergola de moustiquaire (surnommée le « bathyscaphe ») et la fenêtre. Il est à noter que ces abris, idéalement, se font légers (parfois, leur transparence ou leur porosité deviennent une expression de leur légèreté); l'éloge des nids d'oiseaux laissait déjà entendre cette prédilection pour les abris légers qui circule ailleurs dans le texte.

Nous avons aussi vu que, si ce que le narrateur appelle « la grande nature sauvage » apparaît comme le principal lieu auquel appartiennent les animaux, le texte laisse néanmoins une place aux animaux sauvages qui peuplent, ou qui visitent, les lieux du monde humain. Cette présence de « la vie sauvage dans la ville » (*OA*, p. 231) ou à proximité des maisons, étonne, surprend, ou émeut. Circulant de la sorte dans le voisinage des hommes, les animaux dépeints par le narrateur ne perdent pas pour autant leur caractère sauvage et indépendant; plutôt, ils font parfois aux hommes « l'honneur de leur familiarité » (*OA*, p. 239). L'étonnement suscité par certaines « visites » d'animaux

sauvages dans les milieux urbains est modulée dans le texte, rappelons-le, par un constat rendu possible grâce à la perspective aérienne empruntée à l’oiseau : « toutes les villes sont construites à la campagne », et il existe invariablement des « points d’osmose entre la verdure et la vie urbaine » (*LO*, p. 94). Depuis ce constat, l’espace sauvage (ou extérieur) des animaux et l’espace civilisé (ou intérieur) des humains ne semblent plus aussi radicalement séparés.

Le troisième chapitre de notre étude a d’abord déterminé, à la lumière des divers éléments relevés dans les deux premiers chapitres, que l’animal est effectivement constitué comme une figure d’altérité dans la trilogie de Morency. L’animal est essentiellement objet de discours; il est largement objet esthétique; certains traits lui étant attribués (mystérieux, fantastique, merveilleux, insolite...) tendent à le marquer d’une aura d’étrangeté; plusieurs moments du texte l’associent à une spatialité et une temporalité distinctes de celles du « groupe de référence », qui est, nous l’avons signalé, exclusivement humain; et l’animal est irrémédiablement attaché à la nature – tandis que l’homme s’inscrit dans le texte à distance de cette nature.

Ensuite, suivant les idées proposées par Colette Guillaumin, nous avons dégagé un portrait théorique de l’humain qui se cache derrière le discours qu’il livre sur les animaux. Le portrait mélioratif, voire souvent idéalisant, de l’animal tel qu’il apparaît dans la trilogie de Morency nous a servi à construire, par contraste, un portrait de l’homme qui s’y trouve implicitement. Cet exercice a révélé que parfois les traits caractéristiques de l’homme sont contraires, et parfois complémentaires à ceux des animaux dépeints par le texte. Surtout, ce que cet exercice a mis en évidence, c’est que l’idéalisant de l’Autre (associée à un phénomène de projection) s’articule à une certaine

critique de Soi, à une insistance sur ses « déficiences » – ou peut-être ici, à une forme de nostalgie d'aspects dont on pressent ou imagine qu'ils ont été perdus (cette « nostalgie primitive » dont nous avons fait état plus haut).

Ainsi, l'idéalisation de l'Autre-animal, investi de maintes qualités et dispositions tenues pour manquantes, déficientes ou perdues chez Soi, sert à livrer, en creux, une critique de l'homme ou un enseignement. Par ailleurs, nous avons signalé qu'un autre des principaux effets de l'Autre-animal sur le sujet du discours est d'ordre affectif et esthétique. L'animal émeut, bouleverse, enchante, fascine : par son allure, ses comportements, ses prodiges, par sa simple présence. C'est, en définitive, très largement sur le terrain de l'affect que se vit le rapport de l'homme à l'animal dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Outre la recherche de cette émotion déclenchée par les grâces, ou par les familiarités touchantes de l'animal sauvage, le texte évoque aussi une possible affectivité partagée par l'homme et les animaux. Nous nous sommes penchés attentivement aux quelques moments des *Histoires naturelles* qui livrent un discours sur les potentialités affectives, émotionnelles et cognitives attachées au monde animal, telles que perçues et discutées par le narrateur. Notre examen a révélé que le discours du narrateur, s'il ouvre parfois la voie à des possibilités qui excéderaient ou dérogeraient à la conception occidentale dominante du rapport homme-animal, se bute néanmoins aux limites de l'épistémè dans laquelle il s'inscrit. Ainsi, la vie émotive, la conscience et l'intelligence des animaux non humains sont traitées avec un mélange d'enthousiasme et d'hésitation; ces aspects de la vie animale suscitent des questions, donnent lieu à des ouvertures dans les propos du narrateur mais, au final, ils se voient réordonnés par la conception « classique » du rapport de l'homme à l'animal, où ce dernier reste marqué

par sa radicale naturalité. En outre, on a souligné que le texte ne met pas en relief la relativité des concepts servant à maintenir un écart essentiel entre humain et animal; en effet, si le narrateur hésite à attribuer de véritables affects ou une conscience aux animaux, il évoque comme des évidences la conscience et les affects humains, sans soulever la dimension construite de ces concepts. Cette portion de notre étude nous a permis de conclure que c'est toujours le rapport d'un homme-sujet à un animal-objet qui se lit dans le texte de Morency, même lorsque le propos ouvre la question d'autres possibilités.

Ensuite, nous avons signalé la prédilection pour les oiseaux, parmi toute la faune qui peuple les *Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Il est apparu que la tendance à associer l'oiseau au monde des idées et aux « hauteurs » (célestes ou spirituelles) s'inscrit dans une tradition philosophique occidentale avec laquelle Morency présente une filiation. Cette conception de l'oiseau, fondée dans une pensée du haut-spirituel et du bas-matériel, rejoint la dichotomie transcendance/immanence qui se dissémine dans le discours du narrateur, notamment dans certains passages qui semblent exprimer un désir de sortir hors de la matérialité, pour « parvenir vers les hauteurs » (*LO*, p. 227), ou dans d'autres, qui convoquent l'image de « l'envol » pour illustrer les mouvements de l'esprit ou de l'imaginaire humains. C'est sur le fond de cette pensée que se développe, dans certains moments de la trilogie, l'idée d'une correspondance particulière entre l'oiseau et l'artiste, l'écrivain ou le philosophe.

Puis, nous avons examiné diverses exceptions qui traversent le texte quant au traitement de l'animal et des rapports de l'homme à celui-là. D'abord, nous avons déterminé que les quelques animaux qui se trouvent ponctuellement écartés de la

conception qui prévaut dans la trilogie finissent par être ramenés à cette conception dominante. Nous nous sommes ensuite attachés à la pêche et à la chasse, activités qui reposent toutes deux sur des rapports particuliers de l'homme à l'animal, dérogeant au rapport esthétique, d'observation et de contemplation, qui prime dans le texte. Dans un cas comme dans l'autre – même si la pêche est valorisée tandis que la chasse pose manifestement un malaise – le rapport de prédation inhérent à l'activité est atténué, voire graduellement oblitéré, par le discours du narrateur qui insiste à chaque fois sur la dimension émotive et esthétique de la relation de l'homme à l'animal. Enfin, nous avons signalé les rares moments du texte à convoquer l'animal domestique. Pour la majeure partie, c'est par les récits du personnage de Castor (le grand-père du narrateur, apparaissant dans le troisième volume de la trilogie) que surgit, exceptionnellement, l'animal domestique, qui s'inscrit dans un rapport avec l'homme différant grandement de celui de l'animal sauvage. Après une revue de ces diverses occurrences exceptionnelles, il s'avérait possible d'affirmer que celles-ci n'altèrent pas la conception principale et surplombante qui organise la trilogie.

Finalement, nous avons relevé le principe de réflexivité à l'œuvre dans les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de diverses façons. Dans un mouvement réflexif, le sujet s'attache à la nature et aux animaux, pour s'attacher aussi à lui-même, à sa propre expérience humaine. En effet, le *regard* porté sur les « présences vivantes » est ici primordial et constitue le fil conducteur qui traverse les diverses histoires composant la trilogie. L'animal, parmi ces présences vivantes, devient une occasion pour le sujet humain de s'émerveiller, de s'émuouvoir, de réfléchir à la vie en général et à la sienne en particulier. Ce rapport de l'homme à l'animal, marqué par un mouvement réflexif,

participe peut-être, en fin de compte, à un désir d'ouverture et de transformation de l'homme et de ce regard qu'il pose sur les autres vivants; du moins est-on porté à le croire lorsque le narrateur affirme que « cette ivresse si particulière puisée dans la contemplation des présences vivantes nous place sur la voie, non seulement de la tolérance, mais d'un élargissement de la sensibilité, puis de la pensée » (*LO*, p. 244).

Rappelons les questions qui orientaient cette étude : Quels sont les rapports homme-animal proposés par les *Histoires naturelles du Nouveau Monde* de Pierre Morency? Quelle est la disposition du sujet humain à l'égard de l'animal? Quel statut et quels attributs sont accordés à l'animal? L'animal est-il posé comme figure d'altérité? Si oui, dans quelle mesure et selon quelles modalités? Et quel est l'effet de l'Autre-animal sur le sujet du discours?

Après cet examen, nous pouvons affirmer que, d'une manière générale, la trilogie propose des rapports entre un homme-sujet et un animal-objet – tant sur le plan grammatical que sur le plan philosophique. L'animal, constitué comme une figure d'altérité, appartient au monde naturel; il est attaché à une radicale naturalité. L'homme, pour sa part, apparaît détaché de la nature (et ressort comme essentiellement culturel); il s'efforce d'approcher le monde naturel (et partant, le monde animal) à la manière d'un explorateur, d'un spectateur. Pour une large part, le rapport qui se constitue dans le texte est celui d'un humain-spectateur à un animal-spectacle. L'observation et la contemplation de l'animal, parmi toutes les « présences vivantes », est source d'émotions (le plus souvent esthétiques) qui contribuent à enrichir l'expérience humaine (par ailleurs marquée par une certaine « pauvreté » et par diverses « déficiences » sous-entendues). La

trilogie propose un traitement mélioratif, voire souvent idéalisant, des animaux. Sauvages, beaux, gracieux, émouvants, nobles, indépendants, d'une vitalité débordante, spectaculaires et mystérieux, les animaux des *Histoires naturelles*, en plus d'être une source inépuisable d'émois, deviennent le lieu de la projection de certaines qualités ou dispositions perçues comme déficientes ou perdues chez l'homme; l'Autre-animal est ici manifestement l'objet d'un regard empreint de cette *fascination* décrite par Lüsebrink.

Cette conception du rapport humain-animal prédomine dans la trilogie, ce qui ne signifie pas pour autant qu'elle soit la seule à y circuler. En effet, on rappellera que la configuration formelle des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* (qui intègre à la trame narrative des discours de sources différentes), ainsi que certains commentaires touchant la dénomination des animaux, sans compter quelques éléments exceptionnels qui ponctuent le texte, tendent à mettre en valeur la subjectivité, donc la relativité, du point de vue qui structure l'ensemble de la trilogie. Tout cela crée des « ouvertures », ébauche des « pistes »; et la conception du rapport humain-animal qui domine la trilogie de Morency n'apparaît ni péremptoire ni monolithique, mais s'affiche plutôt dans sa subjectivité, et ose laisser entendre à quelques reprises ses hésitations (notamment dans les passages concernant la vie mentale et émotive des animaux). C'est surtout, en définitive, cette dernière caractéristique des *Histoires naturelles du Nouveau Monde* qui les inscrit dans le moment épistémologique que nous avons exposé en introduction – moment où se reconfigure la conception dominante de la relation entre humain et animal, et où de récentes observations et de nouveaux savoirs s'immiscent, parfois difficilement, dans un réseau institué d'idées et de concepts qu'ils mettent à mal. Si le texte de Morency n'est pas « porteur » d'une conception renouvelée du rapport humain-animal, on peut

néanmoins constater qu'il est parfois travaillé par certaines idées participant de la reconfiguration de ce rapport – alors le discours s'ouvre à certaines possibilités, recule, hésite...

Au terme de cette analyse, il apparaît que la question de la représentation – et de la production – des rapports entre humain et animal dans les textes littéraires contemporains peut constituer un champ d'étude riche. En effet, la diffusion de nouveaux savoirs contribue à questionner et renouveler les idées dominantes sur les hommes et les animaux et leurs supposées radicales différences et, plus largement, sur la place de l'homme dans le monde des vivants. Dans un contexte scientifique et philosophique ainsi transformé, les discours littéraires deviennent susceptibles de relayer des questions ou des tiraillements entre une conception instituée depuis longtemps et une autre qui en est à son point d'émergence. Qu'on pense seulement à l'impact, sur l'imaginaire occidental, de la publication des travaux de Charles Darwin au milieu du dix-neuvième siècle; c'est dans cette épistémè en mutation que seront écrits *The Island of Dr. Moreau* de H.G. Wells, *The Jungle Book* de Kipling et maints autres ouvrages occupés de l'animalité de l'homme ou peuplés de créatures anthropoïdes inquiétantes. En ce début du vingt et unième siècle, il nous semble que les avancées dans les domaines de l'éthologie et de l'écologie – entre autres sciences du vivant – contribuent à la circulation d'idées stimulantes dont il serait intéressant de sonder l'impact dans la littérature contemporaine.

En outre, le présent mémoire nous a permis de constater que les théories de l'identité et de l'altérité s'avèrent des outils adéquats et efficaces pour traiter de la question des rapports humain-animal dans le cadre d'une écocritique littéraire. Nous considérons par ailleurs que, dans la perspective d'une étude qui s'attacherait à un corpus

plus vaste et varié que celui retenu ici, il faudrait peut-être distinguer et définir des concepts comme *humain*, *humanité*, *inhumain*, *animal*, *animalité*, etc. afin de bien déterminer les nuances et les différences entre des termes qui renvoient à des réalités scientifiques et d'autres qui renvoient à des concepts philosophiques. Cette distinction ne nous a pas semblé nécessaire pour la présente analyse mais nous envisageons qu'elle le serait s'il s'agissait d'analyser des œuvres de différents auteurs et de divers horizons culturels. Nous prévoyons d'ailleurs entreprendre un tel examen, dans le cadre d'une thèse de doctorat qui devrait approfondir la question de la représentation littéraire des rapports humain-animal abordée ici; l'étude d'un large corpus varié contribuera, nous l'espérons, à mettre en relation différentes conceptions de l'homme et de l'animal, et permettra d'explorer plus avant les manières par lesquelles les discours littéraires participent au façonnement (et *refaçonnement*) de nos conceptions des rapports entre les humains, les animaux et le vaste monde des vivants.

**BIBLIOGRAPHIE**

- BOUCHARD, Serge (2006), *Confessions animales : bestiaire*, illustrations de Pnina C. Gagnon, Éditions du passage.
- BRANCH, Micheal P. et Scott SLOVIC (dir.) (2003), *The ISLE Reader : Ecocriticism, 1993-2003*, Athens et London, University of Georgia Press.
- BUELL, Lawrence (2005), *The Future of Environmental Criticism : Environmental Crisis and Literary Imagination*, Blackwell Publishing.
- BUFFON (1844), « Discours sur la nature des oiseaux », dans *Œuvres complètes*, tome V, Paris, Furne et Cie.
- CARSON, Rachel (1962), *Silent Spring*, New York, Houghton Mifflin.
- CYRULNIK, Boris (1995), *La naissance du sens*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel ».
- DIAMOND, Jared (2000), *De l'inégalité parmi les sociétés. Essai sur l'homme et l'environnement dans l'histoire*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard.
- DOBSON, Andrew (2000), *Green Political Thought*, New York, Routledge.
- DORTIER, Jean-François (1998), « L'individu dispersé et ses identités multiples », dans Jean-Claude Ruano-Borbalan (coord. Par), *L'identité. L'individu, le groupe, la société*, Éditions Sciences humaines, p. 51-56.
- EAGLETON, Terry (1994), *Critique et théorie littéraires : Une introduction*, préface de Marc Augé, trad. de Maryse Souchard, coll. « Formes sémiotiques », Paris, Presses Universitaires de France.
- FONTENAY, Elisabeth (1998), *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, Fayard.
- GARRARD, Greg (2004), *Ecocriticism*, London, New York, Routledge, coll. « New critical idiom ».
- GLOTFELTY, Cheryl and Harold FROMM (dir.) (1996), *The Ecocriticism Reader : Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press.
- GOWDY, Barbara (1998), *The White Bone*, Toronto, Harper Flamingo Publishers.
- GUILLAUMIN, Colette (1992), *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, côté-femmes éditions, coll. « Recherches ».

- GUILLAUMIN, Colette (2002), *L'idéologie raciste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- GUILLEBAUD, Jean-Claude (2001), *Le Principe d'humanité*, Paris, Seuil.
- HUBBELL, Sue (2000), *Waiting for Aphrodite : Journeys Into the Time Before Bones*, New York, Houghton Mifflin Company.
- HUBBELL, Sue (2001) *Shrinking the Cat : Genetic Engineering Before We Knew About Genes*, New York, Houghton Mifflin Company.
- HUGGAN, Graham (2004), « "Greening" Postcolonialism : Ecocritical Perspectives », *Modern Fiction Studies*, vol. 50, n° 3, fall, p. 701-733.
- JACOB, François (2000), *La Souris, la Mouche et l'Homme*, Odile Jacob.
- KAFKA, Franz (1976 [1917]), *Rapport pour une Académie*, dans *Œuvres complètes*, trad. par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard.
- KAHN, Axel (2007), *L'homme, ce roseau pensant... Essai sur les racines de la nature humaine*, Paris, NiL éditions.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (2006), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « U Linguistique ».
- KINGSOLVER, Barbara (2002), *Un été prodigue*, trad. de Guillemette Belleteste, Paris, Payot et Rivages.
- LANDOWSKI, Éric (1997), *Présences de l'autre : essais de socio-sémiotique II*, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques ».
- LESTEL, Dominique (2001), *Les Origines animales de la culture*, Paris, Flammarion.
- LESTEL, Dominique (2004), *L'Animal singulier*, Paris, Seuil.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (1996), « La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle », *Tangence*, n° 51, mai, p. 51-66.
- MASON, Travis V. (2006), « Dog gambit : shifting the species boundary in J.M. Coetzee's recent fiction », *Mosaic*, Winnipeg, vol. 39, n° 4, december, p. 129 (16).
- MORENCY, Pierre (1989), *L'oeil américain, Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, préface de Jean-Jacques Brochier, Boréal/Seuil.
- MORENCY, Pierre (1992), *Lumière des oiseaux, Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, préface d'Yves Berger, Boréal/Seuil.

- MORENCY, Pierre (1996), *La Vie entière, Histoires naturelles du Nouveau Monde*, illustrations de Pierre Lussier, Boréal/Seuil.
- MORENCY, Pierre (2004), *Chez les oiseaux. Un livre, un disque*, Multimondes.
- MÜLLER, Denis (2002), « Le rapport des humains aux animaux dans la perspective de l'éthique. Mise en situation sociale », *Théologiques*, vol. 10, n° 1, p. 89-108.
- MURPHY, Patrick D. (2000), *Farther Afield in the Study of Nature-Oriented Literature*, Charlottesville, University of Virginia Press.
- NEPVEU, Pierre (2004), « Ici, sur la batture : le pays de Pierre Morency », dans *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », p. 235-243.
- O'BRIEN, Susie (2001), « Articulating a World of Difference. Ecocriticism, Postcolonialism and Globalization », *Canadian Literature*, n° 170-171, autumn-winter, p. 140-158.
- PAQUIN, Jacques (2003), « Du vivant et du visible : les *Histoires naturelles* de Jules Renard, de Henri Michaux et de Pierre Morency », *Tangence*, n° 73, automne, p. 39-58.
- PATERSON, Janet (2004), *Figures de l'Autre dans le roman québécois*, Nota bene, coll. « Littérature(s) ».
- PATON, Priscilla (2006), « "You are not Beppo" : Elizabeth Bishop's Animals and Negotiation of Identity », *Mosaic*, Winnipeg, vol. 39, n° 4, december, p. 197 (17).
- PICQ, Pascal (2007), *Nouvelle histoire de l'Homme*, Perrin, coll. « tempus ».
- PICQ, Pascal, Boris Cyrulnik, Jean-Pierre Digard et Karine-Lou Matignon (2000), *La plus belle histoire des animaux*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- RICOEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- RICOEUR, Paul (1991), « L'identité narrative », *Revue des sciences humaines*, n° 221, janvier-mars, p. 35-47.
- ROTHENBERG, David (2005), *Why Birds Sing : a Journey Through the Mystery of Bird Song*, New York, Basic Books.
- SUHAMY, Henri (2000), *Les figures de style*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je? ».
- WATZLAWICK, Paul (dir.) (1988), *L'invention de la réalité : contributions au constructivisme*, trad. de Anne-Lise Hacker, Seuil, coll. « Points ».

## TABLE DES MATIÈRES

### Remerciements

<b>Introduction</b>	1
---------------------	---

### Chapitre 1 : Énonciation et procédés discursifs

Configuration formelle des <i>Histoires naturelles</i>	16
--	----

La parole du naturaliste et du poète	21
--------------------------------------	----

À propos de « Nous » : la question du groupe de référence	27
---	----

Des sujets humains et des objets animaux...	34
---	----

### Chapitre 2 : Profil sémantique de l'animal

Les champs sémantiques	52
------------------------	----

Figures de rhétorique et cadres de référence	63
--	----

Éléments d'onomastique	72
------------------------	----

L'espace, les animaux et les hommes	77
-------------------------------------	----

### Chapitre 3 : La représentation des rapports humain-animal

Profil de l'animal... profil de l'homme	87
---	----

De l'affect et de la conscience dans le monde des animaux	91
---	----

La prédilection pour les oiseaux	99
----------------------------------	----

À propos de quelques exceptions...	102
------------------------------------	-----

Réflexivité : regarder et dire l'animal pour regarder et dire l'homme	109
---	-----

<b>Conclusion</b>	112
-------------------	-----

<b>Bibliographie</b>	129
----------------------	-----